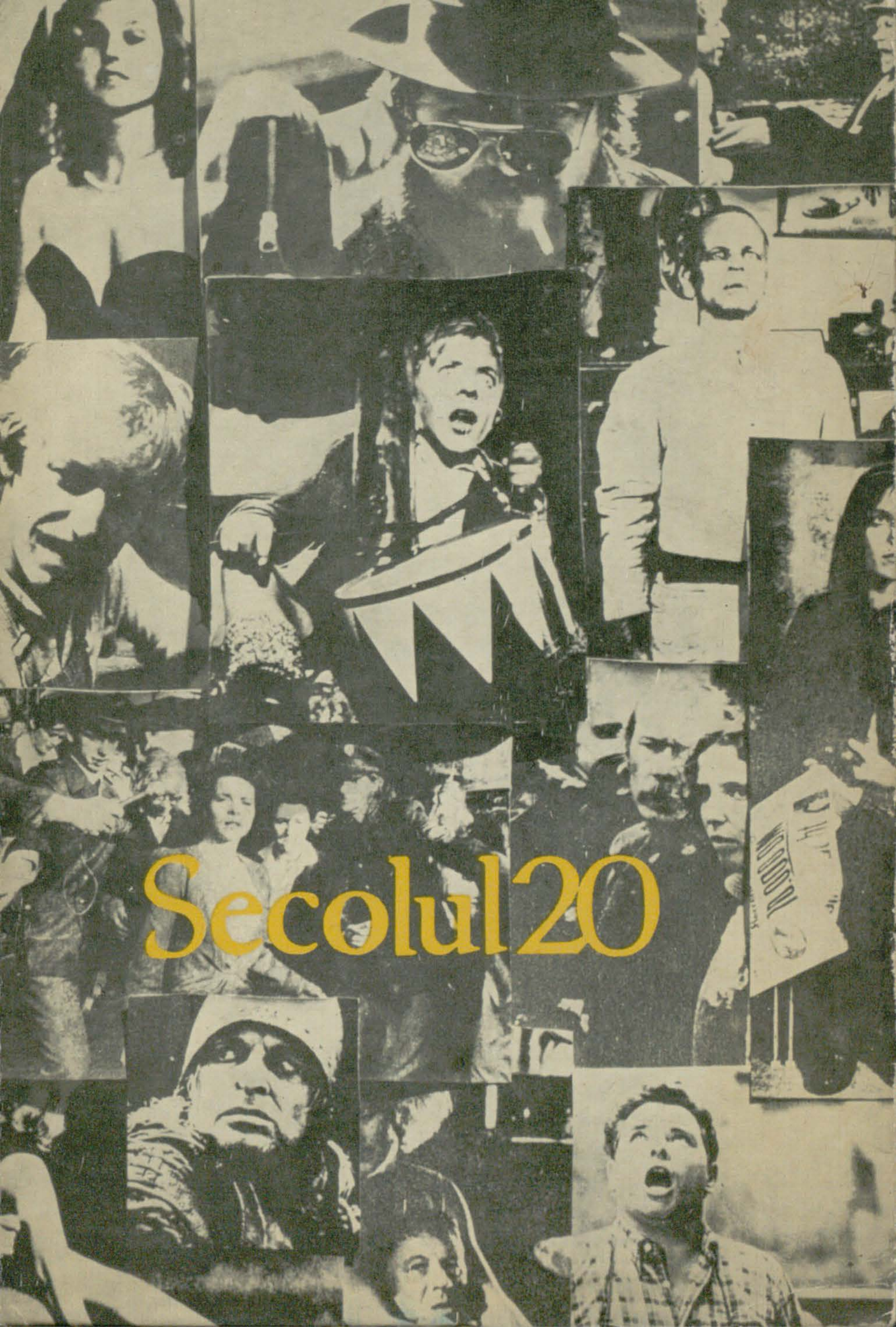


Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN

COPERŢILE I şi IV:
Colaj de Geta Brătescu

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

277-278-279

1—2—3 • 1984

SUMAR

NOUL FILM GERMAN

SECOLUL 20: *Argument* • 7

•

CRONOLOGIE PENTRU DOUĂ DECENII • 9

•

FLORIAN POTRA: *Identificarea prin film — contribuție la revelarea unei școli naționale* • 27

VISUL ÎN FILM

WERNER HERZOG: *Kaspar Hauser sau Fiecare pentru sine, Dumnezeu împotriva tuturor*, scenariu, fragmente, în românește de Christiane Wagner-Cosmatu • 45

„CU TOȚII AM ÎNCEPUT DE LA ZERO": WERNER HERZOG *despre sine și despre filmul german actual*, în românește de Carmen Puchianu

UN BALZAC AL GERMANILOR

ALBERTO MORAVIA: *... despre Fassbinder și despre Noul film german* • 62

RAINER WERNER FASSBINDER: *Libertate la Bremen* — tragedie burgheză, scenariu, în românește de Florian Potra • 66

H. G. PFLAUM/R. W. FASSBINDER: *„Acel dram de realitate de care am nevoie“, — Cum se nasc filmele,* în românește de Carmen Puchianu • 86

R. W. FASSBINDER: *Utopia se naște din fantezie,* în românește de Nora Negrescu • 90

GERHARD ZWERENZ: *Moartea lentă a lui RWF,* în românește de Nestor Gheorghiu • 93

REGIZORUL LITERATOR

VOLKER SCHLÖNDORFF: *Toba de tinichea,* scenariu scris în colaborare cu Günter Grass, Jean-Claude Carrière, Franz Seitz; traducere și note de Alice Georgescu • 102

VOLKER SCHLÖNDORFF: *Cum am lucrat la „Toba de tinichea“;* note de jurnal, în românește de A.G.

STRATEGUL DRUMEȚILOR

WIM WENDERS: *În goana timpului,* scenariu, fragmente, în românește de Grete Tartler • 139

CUM AM FILMAT "ÎN GOANA TIMPULUI": WIM WENDERS, *jurnal de lucru,* în românește de Horia Stanca • 157

JAN DAWSON: *Cazul Wim Wenders,* în românește de Andrei Brezianu • 160

LITERATURĂ ȘI FILM

HEINRICH BÖLL: *Jurnal de capitală* — o povestire; *Pîinea anilor de început,* fragment de roman, în românește cu o prezentare de Mariana Lăzărescu •163

ALEXANDER KLUGE: *Flota stelară,* povestire, fragmente, în românește de Horia Stanca • 184

„GRILAJUL DE CRISTAL“: *Mărturii ale lui* ALEXANDER KLUGE, în românește de Kristine Lazăr • 189

WERNER HERZOG: *Mersul prin gheață; pelerinaj la Paris, la* LOTTE EISNER, fragmente de jurnal, în românește de Gheorghe Pascu • 192

JEAN-MARIE STRAUB: *Confruntarea cu istoria,* în românește de Kristine Lazăr • 198

•

ÎN EXCLUSIVITATE PENTRU SECOLUL 20: *O convorbire despre filmul feminin german* cu JUTTA BRÜCKNER, realizată de Ioana Crăciun • 199

FILMUL — O FORȚĂ MODERNĂ A ISTORIEI

MANUELA GHEORGHIU-CERNAT: *Arc peste timp — Festivalul filmului din Berlinul Occidental* • 209

MARLENE, adaptare după o convorbire dintre Marlene Dietrich și Maximilian Schell, fragmente, în românește de Alexandru Al. Șahighian • 220

LOTTE EISNER: *„... O viață nouă plină de curaj...“*, în românește de Horia Stanca • 221

•

SPRE CINSTIREA ULTIMULUI MAMUT — omagiu adus de WERNER HERZOG criticului și animatorului de film LOTTE EISNER • 225

•

SIEGFRIED KRACAUER: *De la Caligari la Hitler. O istorie psihologică a filmului german*, fragmente, în românește cu o prezentare de Daniela Ștefănescu-Ciobanu • 229

AMELIA PAVEL: *Expresionismul și filmul german* • 239

•

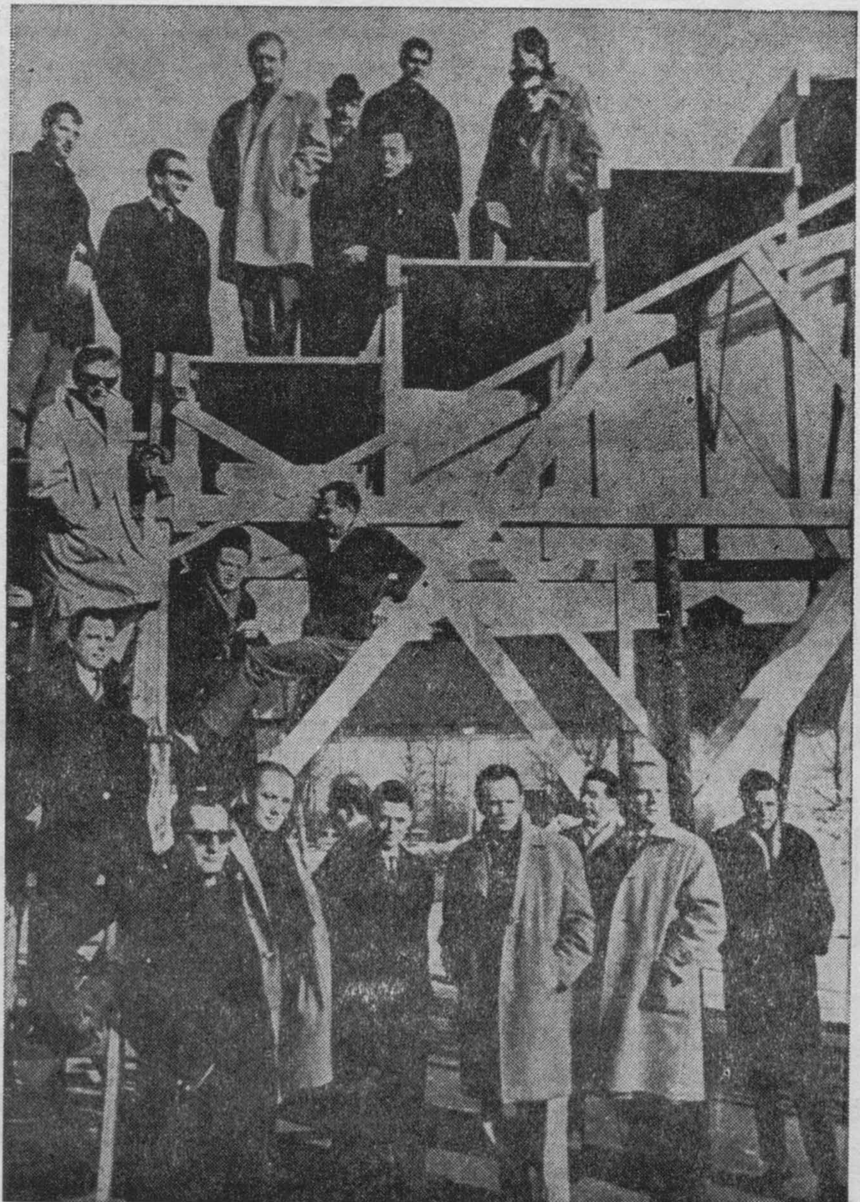
LEXICON AL „NOULUI FILM GERMAN“ — selecție și traducere de Horia Stanca • 245

17 FIȘE BIO-FILMOGRAFICE DE AUTORI — selecția fișelor și traducerea de Florian Potra • 250

ALEXANDER KLUGE ● WERNER HERZOG ● RAINER WE
FASSBINDER ● VOLKER SCHLÖNDORFF ● WIM WENDER
WERNER SCHROETER ● MARGARETHE VON TROTTA ●
STÖCKL ● CHRISTIAN ZIEWER ● HANS-JÜRGEN SYBERI
● EDGAR REITZ ● JUTTA BRÜCKNER ● HARK BOHM ● J
MARIE STRAUB ● ERWIN KEUSCH ● HELMA SANDERS-BRA
● HEIDI GENEÉ ● ELFI MIKESCH ● ULRIKE OTTINGE
HELKE SANDER ● HARO SENFT ● HANS W. GEISSENDÖ
● UWE FRIESSNER ● HANNA SCHYGULLA ● GÜNTER LAMPR
● BRUNO GANZ ● JUTTA LAMPE ● HELMUT GRIEM ●
ZISCHLER ● HERBERT ACHTERNBUSCH ● FERDINAND KE
● ULRICH SCHAMONI ● MICHAEL BALLHAUS ● BOBBY MÜ
● KLAUS KINSKI ● NASTASSIA KINSKI ● MARGIT CARS
SEN ● BARBARA SUKOWA ● ANGELA WINKLER ● RÜD

NOUL FILM GERMAN

VOGLER ● BRIGITTE MIRA ● ROSEL ZECH ● IVAN DES
HANS HIRSCHMÜLLER ● ELISABETH TRISSENAR ● EVA MA
● INGRID CAVEN ● IRM HERMANN ● ALEXANDRA KLUG
BRUNO S. ● TINA ENGEL ● HANNELORE HOGER ● ULLI
MEL ● GOTTFRIED JOHN ● BARBARA VALENTIN ● E
CLEVER ● LISA KREUZER ● KATHARINA TALBACH ● ALF B
TELLIN ● WALTER BOCKMAYER ● PETER F. BRIGMAN
PETER KERN ● PETER SHAMONI ● DIETRICH LOHMA
XAVIER SCHWARZENBERGER ● HANS CHRISTIAN BLECH ● H.
ALEXANDER KLUGE ● WERNER HERZOG ● RAINER WE
FASSBINDER ● VOLKER SCHLÖNDORFF ● WIM WENDER
WERNER SCHROETER ● MARGARETHE VON TROTTA ●
STÖCKL ● CHRISTIAN ZIEWER ● HANS-JÜRGER SYBER
● EDGAR REITZ ● JUTTA BRÜCKNER ● HARK BOHM ● J
MARIE STRAUB ● ERWIN KEUSCH ● HELMA SANDERS-BRA
● HEIDI GENEÉ ● ELFI MIKESCH ● ULRIKE OTTINGE
HELKE SANDER ● HARO SENFT ● HANS W. GEISSENDÖ
● UWE FRIESSNER ● HANNA SCHYGULLA ● GÜNTER LAMPR
● BRUNO GANZ ● JUTTA LAMPE ● HELMUT GRIEM ●
ZISCHLER ● HERBERT ACHTERNBUSCH ● FERDINAND KI
● ULRICH SCHAMONI ● MICHAEL BALLHAUS ● BOBBY MÜ
● KLAUS KINSKI ● NASTASSIA KINSKI ● MARGIT CARS
SEN ● BARBARA SUKOWA ● ANGELA WINKLER ● RÜD
VOGLER ● BRIGITTE MIRA ● ROSEL ZECH ● IVAN DESN
HANS HIRSCHMÜLLER ● ELISABETH TRISSENAR ● EVA MA
● INGRID CAVEN ● IRM HERMANN ● ALEXANDRA KLUG
BRUNO S. ● TINA ENGEL ● HANNELORE HOGER ● ULLI



ARGUMENT

Timpul, despre care se spune că aleargă iute, nu se grăbește totdeauna cînd e vorba de istoria culturii și, mai ales, de recunoașterea universală a unei mișcări naționale. Cîteodată se întîmplă ca un asemenea „ritardando" să încorporeze în actul investiturii consacratoare două vîrste, aceea a copilăriei și aceea a maturității, cum s-a petrecut cu „noul val" al cinematografului vest-german, autointitulat — imediat după „Manifestul de la Oberhausen", documentul constitutiv din februarie 1962 — Der Junge deutsche Film, *dar revelat opiniei mondiale cu aproape cinci luștri mai tîrziu, în 1975, drept* Noul Film German, *tocmai pentru că depășise, între timp, perioada primei tinereți.*

În literatura de specialitate, meritul de a fi atras atenția asupra acestei înfloriri e atribuită anglo-saxonilor: „Newsweek" din 2 februarie 1976, înscrie pe copertă emblema The German Film Boom, *iar „Time", din 20 martie 1978, consideră „the new German cinema" drept „the liveliest in Europe" cel mai vital din Europa. Înaintea acestor publicații, însă, mai atentă, critica franceză consemnase fenomenul în „Image et Son", februarie 1974 („Le nouveau cinema allemand: Un cinema contre") și în „Cinema", aprilie 1974. Cu atît mai lăudabilă devine, în acest context, inițiativa cu mult anterioară a revistei „Bianco e ero", care își deschidea numărul pe ianuarie/februarie din 1969 cu eseul lui Mario Verdone,* Un nou cinematograf în Germania: *„Este sigur că despre un nou cinematograf în Germania se poate vorbi, astăzi, cu deplină îndreptățire... Cinematograful german pare prin avîntul unei bogate pleiade de tineri — viu, gata să redobîndească poziții pe care le pierduse de cel puțin treizeci și cinci de ani" (adică după explozia expresionistă).*

Revista „Secolul 20", al cărei rol este mai puțin de a semnala și „lansa" evenimente sau procese genetice ale unor curente și stiluri în artă, și mai mult acela de a le consfinți și valida, dedică un număr cuprinzător Noului Film German, *recunoscînd acestui „curs" filmic o efectivă potențialitate propulsoare în direcția diversificării expresivității cinematografice, în general, ca și în aceea de cunoaștere prin artă a unei realități naționale, în special.*

18 din cei 24 de semnatari ai Manifestului
◀ de la Oberhausen (1962) — act de naștere
al Tînărului Film German

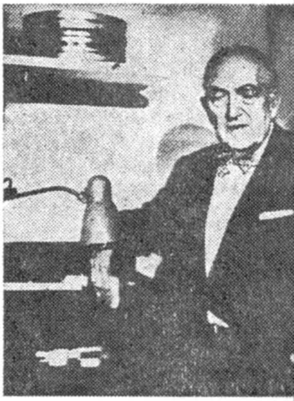
Caietul de față a fost proiectat și îngrijit, sub profil cinematografic, de Florian Potra, care de patru ani prezintă filme ale Noului Film German *în cadrul Cinematecii Casei de cultură a R. F. Germania din București. Nevoii de informație i s-a răspuns printr-o destul de amănunțită „Cronologie" (1960—1983), printr-un „Lexicon" al formelor de organizare, finanțare și așezare legislativă ce stau la baza activității „tinerilor" cineaști vest-germani, precum și printr-un grupaj de „Fișe bio-filmografice" ale principalilor autori.*

Partea cea mai substanțială, centrală, a sumarului e constituită, însă, de cele patru scenarii semnate de patru dintre cei mai valoroși Jungfilmeri, *nuclee în jurul cărora se agregă eseuri, fragmente de proză literară, interviuri, reportaje, ca elemente ale unei imagini pe cît s-a putut de întregi, de rotunde, a acestui moviment spiritual și cultural al ultimelor decenii, despre care s-a spus că este, astăzi, „unul dintre cele, mai inteligente și mai pline de fantezie din Europa". În felul acesta, „Secolul 20", atent la fenomenologia artistică a continentului, și situîndu-se în miezul „dialogului dintre arte", oferă — atît publicului cititor, cît și culturii universale — propria sa contribuție la definirea cît mai precisă a* Noului Film German, *care a însemnat ceea ce a fost „free cinema" și „nouvelle vague" — pentru anii'60„.*

Secolul 20

CRONOLOGIE PENTRU DOUĂ DECENII

Producția anului: 98 filme, în majoritate muzicale („Schlager-filme"), polițiste, despre „nebiruitul trecut". — *Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse.* **1960**
„Cu uimire dar și cu o oarecare teamă, asistăm la indiferența spirituală a cineaștilor noștri. Mormîntul cinematografului convențional a fost săpat. Toată lumea știe asta. Acum ar trebui să apară elanul cuceririi unor noi teritorii, ar trebui ca filmul să se dovedească neapărat necesar, ar trebui să țopăie de vitalitate. La noi, însă, nu. Nu s-a ivit nici un „nou val", nici o echipă, care să ne oblige să mergem la cinema. Nicăieri nu se întrezăresc măcar semnele unui nou stil. Abia dacă se pot număra cîteva nume și talente noi. Nici o temă nouă. Nici o îndrăzneală. Lîncezim mai departe pe linia minimei rezistențe: soluția cea mai nefericită din cîte pot fi alese într-o asemenea situație de impas" (Friedrich Luft, „Die Welt"). — „De ce atîta flecăreală despre un nou val german, dacă nimeni nu face nimic în sensul acesta?" (Bernhard Dörries, regizor de filme documentare, membru al grupului DOC 59). — Numărul spectatorilor scade cu 9,1 % față de anul 1959. — Apar primele scurt-metraje semnate de Volker Schlöndorff și Alexander Kluge (în colaborare cu Peter Schamoni). — Primul film TV al lui Peter Lilienthal. — Primul lung-metraj de ficțiune al lui Will Tremper. — Ultimele filme ale lui Fritz Lang (*Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse*), Rolf Hansen (*Pajul lui Gustav Adolf*) și Karl Anton (*Răzbunătorul*). — Premiul criticii pentru *Podul* lui Bernhard Wicki. — Premii federale: *Podul* și *Trandafiri pentru procurorul statului* (*Wolfgang Staudte*). — *Decese*: Henny Porter, 70 de ani, actriță; Hans Albers, 69, actor, „marele Otto-Otto", ; Liesl Karlstadt, 67, actriță, parteneră lui Karl Valentin; Curt Goetz, 71, scenarist, regizor, actor, „cercetător al microbului prostiei omenești"; Vicki Baum, 72, scriitoare, autoare a numeroase romane ecranizate.



Ultimul film al lui Fritz Lang e din 1960: *Cei o mie de ochi ai dr. Mabuse.* În 1958 maestrul îl avusese ca asistent la *Monumentul indian* pe tînărul Alexander Kluge.

Producția anului: 79 filme, cu precădere muzicale (20 %), polițiste și „Heimatfilme" (turistico-pitorești, „pășuniste"). Numărul spectatorilor de cinema a scăzut, în ultimii patru ani, cu 27 %. Conducerea Festivalului de la Veneția respinge toate cele 5 filme propuse de R.F.G. — Pentru prima oară nu pot fi acordate premiile federale. — 1961 este anul în care Konrad Adenauer devine pentru a treia oară cancelar al R.F.G. — Debut în regie al lui Niklaus Schilling (pe 8 mm), Christian Rischert și Rainer Erler. — La Goethe-Haus (Institutul Goethe) din New York se proiectează un program alcătuit din 6 scurt-metraje ale grupului münchenez: „Un neobișnuit, aproape senzațional succes a obținut în noiembrie 1961 producția a șase scurtmetraje germane (DOC 59) cu caracter experimental, ca să nu spunem de avangardă ... Proiecția a trebuit să fie repetată de două ori, atrăgînd cohorte întregi de tineri cineaști americani" (Hans E. Holthusen, „Der Monat"). — Scurt-metrajul *Brutalitate în piatră* de Kluge/Schamoni obține unul din principalele premii ale Festivalului de la Oberhausen. — Premii ale Festivalului Filmului Industrial de la Berlin sînt decernate scurt-metrajelor *Chel* de Haro Senft și *Moltopren* de Edgar Reitz. — Apare, în volum, pamfletul *Filmul german nu poate să fie mai bun* de Joe Hembus: „Un bocet de jale la căpătîiul filmului german, așa cum este, și o declarație de dragoste aceluiași film german, așa cum ar putea să fie mîine" (Martin Ripkens, „Frankfurter **1961** **Minunea lui Malachias**

Hefte"). — Decese: Gustav Ucicky, 61, regizor; Geza von Bolvary, 63, regizor, „Willi Forstul oamenilor mărunți"; Paul Richter, 66, actor, Siegfriedul lui Fritz Lang.

1962
Pîine pentru anii fragezi

Producția anului: 64 filme, cu precădere muzicale, polițiste, operete și „pășuniste". — La *28 februarie* se dă publicității:

MANIFESTUL DE LA OBERHAUSEN

Grava criză în care se zbate filmul german convențional destramă, în sfîrșit, raportul economic al unei mentalități pe care o respingem. Astfel, noul film are șanse de a deveni vital.

Filme germane de scurt-metraj ale unor tineri autori, regizori și producători, au cucerit în ultimii ani un mare număr de premii la diferite Festivaluri internaționale și au dobîndit recunoașterea criticii străine. Aceste pelicule și succesul lor arată că viitorul filmului german stă în mîinile celor care au demonstrat că vorbesc o nouă limbă a filmului.

La fel ca în alte țări, și în Germania, filmul de scurt-metraj a devenit o școală și un teren de experimentare.

Ne proclamăm dreptul de a făuri noul film german de ficțiune.

Acest nou film are nevoie de libertăți noi. Libertatea față de tocitele convenții ale branșei. Libertate față de ingerințele partenerului comercial. Libertate față de tutela unor interese de grup.

Avem, în legătură cu producția noului film german, idei concrete de ordin spiritual, legislativ și economic. Sîntem gata, în chip solidar, să ne asumăm riscurile.

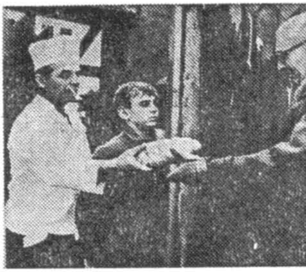
Vechiul film a murit. Noi credem în cel nou.

Oberhausen, 28 februarie 1962

Semnatari: *Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Cristian Doermer, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hans Jürgen Pohland, Edgar Reitz, Raimond Ruehl, Peter Schamoni, Fritz Schwenniche, Haro Senft, Detten Schleiermacher, Franz-Joseph Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely.*

Într-o anexă a manifestului se cere crearea unei instituții pentru promovarea și finanțarea „tînărului film german" și a debuturilor regizorale. — Alexander Kluge și Detten Schleiermacher înființează Institutul de Formare Cinematografică din Ulm. În luna mai, *Pîine pentru anii fragezi* de Herbert Vesely reprezintă R.F.G. la Cannes: filmul nu e primit cu ostilitate, dar nici nu împlinește speranțele ce s-au pus în el, acasă. — În decembrie se acordă cele dintîi „prime pentru scenarii", ca stimulare — la nivel republican — a creației de film, în care tinerii cineaști și-au pus toată nădejdea; pentru scenarii gata de a intra în producție se acordă prime de 200.000 mărci. — Ministerul de Interne, însă, prin juriul special instituit, respinge noile tendințe formale și tematice, susținînd vechile pelicule fără valoare. — Primele filme de scurt-metraj în regia lui Jean-Marie Straub, a lui Werner Herzog, a lui Peter Netsler, a lui Thomas Schamoni. Primele filme de ficțiune (lung-metraje) de Herbert Vesely *(Pîine pentru anii fragezi)* și de Ferdinand Khittl (Strada paralelă). — O întîlnire comună a semnatarilor Manifestului de la Oberhausen cu Grupul 47 nu duce, cum s-ar fi dorit, la o solidarizare a celor două formații, ci, dimpotrivă, la o rece distanțare între cineaști și literați, precum și la o fracționare a grupului de la Oberhausen, neomogen în privința atitudinii de adoptat față

de scriitori. — Premii federale sînt decernate filmelor *Pîine pentru anii fragezi*, *Doi printre milionari*, *Minunea lui Malachias*, *Intrebarea 7*, precum și actorilor Liselotte Pulver, Heinz Rühmann (vedeta cea mai îndrăgită). — Alexander Kluge publică primul său volum de povestiri, *Biografii*, care cuprinde și istoria Anitei G., material de bază al primului său film. — Decese: Robert Herth, 69, scenograf (cel mai adesea, în colaborare cu Walter Röhrig), care, în calitate de laureat al premiului federal pe 1960, pentru decorurile la *Buddenbrooks*, a declarat: „Astăzi facem prea puține franfelușuri. Odinioară, filmul trăia din franfelușuri creatoare. Noi descopeream filmul. Învățam să-l cunoaștem. Nu eram atît de perfecți din punct de vedere tehnic, dar aveam mai multă fantezie"; Karl Grune, 77, cel mai important regizor al filmului mut german *(Strada)*; Hanns Eisler, 64, compozitor.



O falsă speranță: *Pîinea pentru anii fragezi* de Herbert Vesely (1962)

1963
Noaptea fără sfîrșit

Producția anului: 58 filme, în majoritate polițiste (20%) și muzicale (20%). Singura operă interesantă a anului este *Noaptea fără sfîrșit*. Evenimentul anului e constituit de deschiderea Cinematecii Germane la Berlin și de constituirea, în paralel, a „Uniunii Prietenilor Cinematecii Germane". — Tinerii cineaști nu numai că se lasă așteptați cu filme de lung-metraj, dar dezamăgesc și în domeniul documentarului, unde un singur film, *Pistolul*, de Wolfgang Urchs, răspunde interesului stîrnit de Manifestul de la Oberhausen. — Un prim proiect de „lege pentru stimularea filmului", violent atacat de critica de specialitate și de tinerii cineaști, este, în consecință, abandonat. —Debutează ca regizori, printre alții, Ottokar Runze, Vlado Kristl. — Dobîndesc premii federale filmele *Noaptea fără sfîrșit* și *Corabia de foc*, apoi, scurt-metraje de Edgar Reitz, Wolfgang Urchs și Peter Schamoni, precum și regizorii Hans Rolf Strobel și Heinrich Tichawsky, actorii Elisabeth Bergner, Harald Leipnitz, Michael Minz și Elfriede Kuzmany. — Hans Dieter Roos și Werner Schwier fondează o nouă revistă, „Film". Această nouă publicație, împreună cu „Filmkritik" (fondată în 1957) și cu „Filmstudio", revistă a cinecluburilor studențești, oferă pînă la sfîrșitul anilor '60, un puternic sprijin Noului Film German. — Decese: Slatan Dudow, 60, regizor *(Kuhle Wampe)*: Richard Oswald, 83, cel mai fecund dintre regizorii germani din epoca mută.

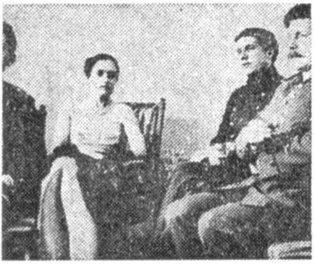
1964
Feriți-vă fetele!

Producția anului: 69 filme, în majoritate polițiste, muzicale și western. — Revista „Der Spiegel" observă că, din 100 de filme germane, numai 18 își plasează acțiunea în patrie: fenomenul amenință să ducă la „dispariția omului german și a mediului german din filmul german". — După îndelungate eforturi din partea lui Alexander Kluge, Hans-Rolf Strobel și Norbert Kickelmann se instituie „Das Kuratorium Junger Deutscher Film" (Administrația pentru tutelarea Tînărului Film German), menită să contribuie cu mijloace pînă la 300.000 de mărci, la realizarea operelor de debut (inițial, acest „curatorium" funcționează la nivel federal, iar din 1968 este preluat de Landuri). — În 1964 au, în sfîrșit, acces la primele federale și proiectele „Tînărului Film German": scenariile la *Bun rămas zilei de ieri*, *Tînărul Törless* și *Vînătoarea de vulpi interzisă* alcătuiesc un „triptic al speranțelor" pentru cinematograful german. — Debuturi în regie ale lui Robert Van Ackeren, Theodor Kotulla, George Moorse, Ula Stöckl, Horst Manfred Adloff, toți cu scurt-metraje. — Primul lung-metraj de ficțiune al lui Vlado Kristl

şi al lui Michael Pfleghar. — La Festivalul internaţional al Filmului Experimental de la Knokke (care are loc o dată la cinci ani) asistăm la „un triumf al R.F.G.: Marele Premiu a revenit lui Ferdinand Khittl pentru filmul de ficţiune *Strada paralelă*. Al doilea succes german: acordarea unui premiu de 2000 dolari filmului excentrico-umoristic *Madeleine-Madeleine*, realizat de iugoslavul Vlado Kristl la München în 1963". — La Festivalul de la Tours, Roland Klick cu *Ludwig*, cucereşte premiul pentru cel mai bun film străin. Printre deţinătorii premii lor federale se numără şi semnatari ai Manifestului de la Oberhausen: Peter Schamoni, Raimond Rühl şi Haro Senft. — Premiul „Carl Mayer" al Clubului criticilor de film din München pentru cel mai bun scenariu încă neturnat îi revine lui Werner Herzog, cu *Semne de viaţă*. — Dintre cele 94 de *scenarii* propuse spre filmare sînt acceptate: *Tînărul Törless* de Volker Schlöndorff, *Neîmpăcaţi* de Jean-Marie Straub, *Scrisoarea* de Vlado Kristl, *Vînătoarea de vulpi interzisă* de Günter Seuren. — Decese: Hans Moser, 84, actor: „Marii comici sînt autori în limbi noi; Hans Moser este cel mai mare dintre aceştia" (Henny Paredy, „Swiss Graffiti"); Georg Jacoby, 74, regizor, soţul actriţei Marika Rökk; Peter Lorre, 60, actor, „maestru al comicităţii periculoase şi, probabil, al periculozităţii comice"; Veit Harlan, 65, „regizorul de paradă al celui de al III-lea Reich".

1965
Neîmpăcaţi

Producţia anului: 56 filme, cu preponderenţă western, sexy şi de spionaj. — În toamnă începe turnarea filmelor *Bun rămas zilei de ieri*, *Es*, *Vînătoarea de vulpi interzisă*, *Tînărul Törless*. — „Industria germană de filme are motive de speranţă", scrie revista hollywoodiană „Motion Picture Herald". — Tot la Hollywood, Maximilian Schell declară: „În cel mult cinci ani, filmul german va dobîndi o valoare mondială" („Film-Echo"). Debutează în regie RainerWerner Fassbinder, Hellmuth Costard Klaus Lemke, Rudolf Thome, Hans-Jürgen Syberberg, Eckhart Schmidt, Ulrich Schamoni, Michael Fengler, Werner Nekes, Marran Gosov, Max Willutzki, toţi cu scurt-metraje sau documentare. Primul lung-metraj al lui Jean-Marie Straub, *Neîmpăcaţi*, a cărui premieră absolută are loc în cadrul Berlinalelor, urmată de discuţii: pentru Peter Schamoni e „o catastrofă", pentru Michel Delahaye, de la „Cahiers du Cinéma", este „cel mai mare film german de la Fritz Lang şi Murnau încoace". — La Festivalul de la Bergamo, filmul obţine premiul principal, iar la London Film Festival, în noiembrie, i se recunosc calităţile reale. — Printre scurt-metrajele premiate: *Hollywood in Deblatschka Pescara* de Ulrich Schamoni şi *Inside Out* de George Moorse. — Decese: Otto Wernicke, 72, actor; Julie Serda, 90, actriţă; Ladislao Vajda, 59, regizor; Hans-Dieter Roos, 33, critic şi redactor-şef al revistei „Film".



Trei generaţii în polemică: *Neîmpăcaţi*, debutul în lung-metraj al lui Jean-Marie Straub (1965)

1966
Bun rămas zilei de ieri
Es
Tînărul Torless
Vînătoarea de vulpi interzisă

Producţia anului: 60 filme, în majoritate aparţinînd „Noului Film German", dar şi genurilor sexy şi spionistic. — „Filmul german postbelic va împlini anul acesta douăzeci de ani. Nu ar exista nici un motiv să-i sărbătorim jubileul, dacă n-am fi trăit în aceste săptămîni şi luni ceva de necrezut: începînd din octombrie 1965, în aceeaşi cinematografie germană în care, pînă atunci, botezul *unui singur* nou regizor însemna un eveniment senzaţional, nu mai puţin de şase debutanţi şi-au turnat primele filme. În lunile care vin, îi urmează cel puţin alţi şase. Dacă lucrurile merg tot aşa, în 1966 vom vedea mai multe filme de regizori noi, decît de regizori vechi ... În ianuarie 1965, nimeni nu s-ar fi gîndit la o asemenea explozie. În ianuarie 1977, vom sta-

bili, probabil, că previziunea noastră de azi a fost prea zgîrcită. Căci, în afară de cei aflaţi în cursă, se mai află, în gropile start-blockurilor lor, încă două duzine de talente nu mai puţin înzestrate cu har" (J.H., „Twen", ianuarie 1966). — Noul Film German se impune: la Cannes, cu *Tînărul Törless* (Premiul FIPRESCI), cu *Es* şi *Neîmpăcaţi*, apoi la Festivalul Nuovo Cinema de la Pesaro, tot cu *Neîmpăcaţi* (Premiul tinerei critici, Premiul regizorilor), la Berlinale, cu *Vînătoarea de vulpi interzisă* (Ursul de argint), la Veneţia, cu *Bun rămas zilei de ieri* (Leul de argint şi alte şapte premii), la Săptămîna Internaţională a Filmului de la Mannheim, cu *Jimmy Orpheus, Căldul Tom, Stella, Specialistul, Portretul*, iar la London Film Festival, din nou cu *Bun rămas zilei de ieri*. — „De multă vreme nu a mai existat în Germania o asemenea bogăţie de talente şi temperamente" („Cinema 66"). „Succesului artistic îi urmează cel comercial .... Filmele unor tineri regizori germani, care nu au nici chef, nici bani, pentru a întreprinde costisitoare călătorii în străinătate, au înregistrat

Primul succes internaţional: *Bun rămas zilei de ieri* de Alexander Kluge (1966), cu Alexandra Kluge în rolul Anitei G.

mai multe încasări decît lucrările multor globe-trotteri circulînd între Hongkong şi Caracas" („Film-Echo"). — Un pas decisiv în direcţia formării de cadre calificate, de solidă profesionalitate, este făcut prin inaugurarea Academiei Germane de Artă cinematografică şi TV din Berlin (DFFB). (Institutul lui Kluge de la Ulm fiind un „laborator" cu o sferă foarte restrînsă, va rămîne lipsit de însemnătate pentru dezvoltarea Noului Film German.) Printre primii studenţi ai DFFB: Hartmut Bitowsky, Lutz Eisholtz, Harun Farocki, Bernd Fiedler, Wolf Gremm, Thomas Hartwig, Holger Meins, Hans-Rüdiger Minow, Wolfgang Petersen, Helke Sander, Daniel Schmid, Max Willutzki şi Christian Ziewer. Printre candidaţii respinşi la examenul de admitere: Rainer Werner Fassbinder şi Werner Schroeter. — Emancipare a Tînărului Film German prin înfiinţarea Colectivului de Muncă al Noilor Producători Germani de Filme de Ficţiune, ca organizaţie antagonistă Uniunii Producătorilor Germani de Film şi TV. — Debutează în regie Reinhard Hauff, Helke Sander, Claudia Aleman, Hartmut Bitowsky, Harun Farocki, Eberhard Fechner, May Spils. — Primele filme de ficţiune sem-

Debutul în lung-metraj al lui Volker Schlöndorff cu o ecranizare a romanului „Die Verwirrungen des Zöglings Törless" de Robert Musil: *Tînărul Torless* (1966). În imagine: Marian Seidowsky-Basini; Fred Dietz-Reiting; Bernd Tischer-Beineberg.

nate de Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Ulrich Schamoni, Peter Schamoni, Robert Van Ackeren, Adrian Hoven, Lothar Bündisch, Sammy Drechsel. — Din cele 11 premii federale, 10 aparţin Noului Film German. Premiul criticii e acordat protagonistei din *Bun rămas zilei de ieri*, Alexandra Kluge (sora regizorului). — Decese: Erwin Piscator, 73, director de scenă, cu un singur film, *Răscoala pescarilor de pe Sf. Barbara*, turnat în exil, în U.R.S.S.; Erich Engel, 75, regizor; Josef von Baky, 64, regizor (*Münchhausen*); Erich Pommer, 77, cel mai renumit producător german între 1919 şi 1931; Siegfried Kracauer, 77, istoric şi teoretician al filmului.

1967
Fetelor, fetelor

Producţia anului: 72 filme, cu precădere din Noul Film German (27 %), sexy (tot 27 %) şi poliţiste. — După ani îndelungaţi de tergiversări, se ajunge la promulgarea legii pentru promovarea filmului german şi la înfiinţarea Institutului pentru Dezvoltarea Filmului. De la o ipoteză de politică culturală a „epocii Adenauer" *(Adenauer-Zeit)*, care vedea în film o armă a războiului

rece, se trece la o lege cu caracter economic, avînd drept țel „ridicarea calității filmului german pe o temelie largă și îmbunătățirea structurii economice a cinematografului": în realitate, însă, e vorba de a ignora interesele Noului Film German și de a stabiliza vechiul film, ca pe un „cartel al varietăților de mîna a doua", — Alexander Kluge prevede, astfel, o polarizare fatală (care a și avut loc, practic): „Există, astfel, două partide în filmul german, resemnate și otrăvindu-se reciproc: o 'pornocultură' și o 'cultură a filmului de artă', o întreprindere comercială fără căi de ieșire și un film de autor fără acces pe ecranele cinematografelor, care își caută premierele la Paris, Londra și Stockholm" *(Economia cinematografică în R.F.G. și Europa)*. Dar „splendida izolare" a Tînărului Film German se dovedește absurdă, de îndată ce, încă din 1967, noi debutanți sînt salutați la Festivalurile internaționale. — Între timp, generația cineaștilor din anii '70 are posibilitatea să se formeze și la München, unde ia ființă Institutul Superior de Artă Cinematografică și TV (HFF): printre primii studenți figurează Wim Wenders, Ingemo Enström, Rüdiger Nüchtern, Eberhart Schubert, Gerhard Theuring, Klaus Emmerich. — Primele scurt-metraje realizate de Heidi Genée, Wolf Gremm, Wim Wenders, Christian Ziewer, Wolfgang Petersen, Rosa von Praunheim, Werner Schroeter, Karin Thome. Primele filme de lung-metraj ale lui Edgar Reitz, Johannes Schaaf, Klaus Lemke, Haro Senft, Michael Verhoeven, Gustav Ehmck, Christian Rischert, Franz-Joseph Spieker, George Moorse (primul film german al acestuia din urmă). — Heinz Badewitz organizează prima ediție a Zilelor internaționale ale Filmului de la Hof, care în anii '70 va deveni „festivalul de casă" al Noului Film German. La Festivalul de la Mannheim, cineaștii, cinecluburile tinerilor, președintele juriului (Joseph von Sternberg) critică și resping, în forma ei concretă, ca fiind discriminatoare, legea pentru promovarea și dezvoltarea filmului. — Premiile federale revin peliculelor: *Bun rămas zilei de ieri*, *În fiecare an*, *Asasinat și lovitură mortală*, *Fetelor, fetelor*, *Călărețul sălbatic*, precum și documentarelor *Minunea de la Milano*, *Specialistul*, *Domnule Kekule, nu vă cunosc*. — Decese: G.W. Pabst, 80, regizorul lui *Kameradschaft* și *Westfront 1918*; Oskar Fischinger, 67, autor de filme experimentale; Wolf Albach-Retty, 58, actor, tatăl lui Romy Schneider; Adolf Wohlbrück, 66, actor *(Mascarada)*.

Verena Buss și Bruno Ganz în *Fuga suavă* de Haro Senft (1967)

1968
Artiștii sub cupola circului: perplecși!
Cronica Annei Magdalena Bach
Semne de viață

Producția anului: 89 filme, în majoritate sexy (44 %) și din Noul Film German (29 %). Este anul mișcărilor politice ale tineretului, care, în parte, îi lasă perplecși pe oamenii de artă, în parte îi ocupă cu activități extracinematografice. —La Berlin, Werner Herzog obține un „Urs de argint" pentru *Semne de viață*, iar Alexander Kluge, la Veneția, devine laureat al Marelui Premiu (Leul de aur) cu *Artiștii sub cupola circului: perplecși!*, film în care profetizează modificările de adus legii cinematografiei, precum și colaborarea, în viitor și de viitor, cu televiziunea. — Debutează în regie: Ingemo Engström, Erwin Keusch, Alf Brustellin, Hans W. Geissendörfer, Rainer Boldt, Erika Runge. — Primele filme de lung-metraj ale lui Werner Herzog, Marran Gosov, Ula Stöckl, Eckhart Schmidt, Rudolf Noelte. — „Prima întîlnire a Cineaștilor Independenți din Europa" la München. — Tonul „revoluționar" se răspîndește pînă și în publicistică; în „Filmartikel" din Hamburg, de exemplu: „Nu te așeza niciodată la masa unui critic, chiar dacă ți-e simpatic sau prieten. Fii nepoliticos și fă pe nebunul în discuțiile cu funcționarii culturali. Poartă-te grosolan cu dulcile, scump remuneratele păpuși ale producătorilor. Siluiește-le. Siluește și blîndele

femei ale criticilor. (Ceea ce nici nu cere prea multă osteneală, de îndată ce doar un singur critic are o femeie care să merite acest nume.) Așadar: siluiește-o pe doamna Nettelbeck! Tulbură încercările de filmare ale echipelor TV. Zgîrie și deteriorează materialul filmic și aparatele celor dela TV!". — Premii federale, printre altele: *Tatuare*, *Semne de viață*, *La obiect, comoara mea*, *Urma unei fete*. Premiul Asociației Criticilor este acordat lui Hans-Jürgen Syberberg. — Decese: Rudolf Forster, 84, actor; Lilian Harvey, 61, („vedeta germană venită din Anglia"); Carl Theodor Dreyer, 79, danez, dar activ, după 1921, și în Germania.

1969

Elka Katappa

Katzelmacher (Veneticul)

Dragostea e mai rece decît moartea

Producția anului: 110 filme, preponderent sexy (50%) și din Noul Film German. — Debuturi în regie: Daniel Schmid, Klaus Emmerich, Helma Sanders-Brahms, cu scurt metraje. Prime regii în lungul metraj de ficțiune: Peter Fleischmann, Rudolf Thome, Hellmut Costard. — La Berlinale se proiectează filme de Fassbinder și Zadek, la Veneția — un film al lui Reitz, iar la Mannheim — filme de Schroeter, Vlado Kristl, Rosa von Praunheim și Fassbinder. — Premii federale: *Artiștii sub cupola circului: perplecși!*, *Scene de vînătoare din Bavaria de jos*, *Adam*, *Sînt un elefant, doamnă*, *Scarabea*, *Micul vampir*. — Premiul Asociației criticilor e acordat lui Werner Herzog. — Decese: Karl Freund, 79, operatorul lui Murnau, Lang și Lubitsch; Peter van Eyck, 59, actor.

Debutează masiv, cu trei filme în același an, 1969, Rainer Werner Fassbinder. Imagine din *Veneticul*, cu Hanna Schygulla, Hans Hirschmüller, Rudolf Waldemar Brem, Lilith Ungerer, Peter Moland

1970

Soldatul american

Și piticii au început de mici

Zeii ciumei

De ce l-a apucat pe domnul R. amokul

Malatesta

Producția anului: 105 filme, în majoritate sexy, parțial travestite în polițiste și turistice (42%), dar și filme din noul val german. — Volker Schlöndorff despre situația din 1970: „... Vechea industrie cinematografică s-a prăbușit, de-acum, fără reziduuri. De fapt, mai există filme germane comerciale, dar aceasta nu dovedește că ar fi vorba de o industrie a filmului. Iată un fenomen îmbucurător pentru noi, deoarece duce la o situație clară ... Cred că în curînd va avea loc o mare solidarizare a celor ce se ocupă de alte forme de film, la noi. Prin „film" înțeleg și alte posibilități de prezentare și de contact cu publicul ... " (dintr-un interviu din „Fernsehen + Film"). Debuturi în regie: Walter Bockmayer și Rolf Bührmann, Hark Bohm, cu scurt-metraje. Primele lung metraje de Rosa von Praunheim și de Ingemo Engström. — Premiile federale sînt acordate filmelor *Veneticul* (Katzelmacher), *Dragostea e mai rece decît moartea* și *Malatesta*; se ridică, pentru prima oară, întrebarea: „Film de cinema sau film de televiziune?" În „Film + Fernsehen", Günther Rohrbach definește, într-o primă versiune, ceea ce avea să numească „film amfibiu": „Trebuie trasă concluzia că amîndouă mediile (mijloacele), dincolo de excepții, cer unul și același produs. Televiziunea, inițial îndrumată de teoreticienii-TV spre o cale proprie, s-a apropiat de o poziție care anulează aproape orice deosebire de filmul cinematografic ... Acesta, filmul cinematografic, nu are nimic altceva de cerut decît un constant sprijin financiar din partea televiziunii, după cum concurența filmului TV pe piața cinematografică va avea darul să o elibereze de provincialismul ei mucegăit". — La Berlinale sînt prezentate filmele *o. k.*, *De ce l-a apucat pe domnul R. amokul?* și *Cum aș deveni negru*. — La Cannes, selecția vest-germană cuprinde *Malatesta*, *Și piticii au început de*

mici, *Eika Kalappa, Othon, Film sau putere, Cum aş deveni negru, Sex-Business made in Pasing.* — La San Sebastian, *First Love* al lui Maximilian Schell obţine o „scoică de argint". — Premii federale pentru: *Veneticul, Malatesta, O mare pasăre gri-albastră, Fete cu forţa,* — ansamblul „antiteater" (al lui Fassbinder) dobîndind un premiu pentru *Veneticul, Dragostea e mai rece decît moartea* şi *Zeii ciumei.* — Îşi încetează apariţia două reviste: „Filmkritik", din care Enno Patalas făcuse cea mai statornică tribună în favoarea Noului Film German; iar „Film" se transformă în „Fernsehen + Film", o operaţie căreia redacţia nu îi va supravieţui prea multă vreme. — Decese: Josef von Sternberg, 76, regizorul *Îngerului albastru*; Fritz Kortner, 78, mare actor al epocii mute şi al primelor pelicule sonore; Hertha Feiler, 54, actriţă, soţia lui Heinz Rühmann.

1971
Fata morgana
Neaşteptata îmbogăţire a săracilor din Kombach
Rio das Mortes
O mare pasăre gri-albastră
Lenz

Producţia anului: 112 filme, dintre care 22 coproducţii germano-străine. An al „noului film păşunist german". — Numărul spectatorilor coboară la cota 161,4 milioane (în 1956: 817,5 milioane!). — Reorganizare a Societăţii Cinematecii Germane din Berlin (Deviză: „Calitatea înaintea cantităţii") — Treisprezece realizatori de filme (Hark Bohm, Michael Fengler, Peter Lilienthal, Hans Noever, Pete Ariel, Uwe Brandner, Veith von Fürstenberg, Florian Furtwängler, Thomas Schamoni, Laurens Straub, Wim Wenders, Hans W. Geissendörfer, Volker Vogeler) semnează un contract de asociere şi întemeiază, astfel, „Editura Cinematografică a Autorilor", urmînd principiile Editurii Autorilor (literari) de la Frankfurt pe Main, prin care se reglementează producţia, difuzarea şi jurisdicţia propriilor filme, în colectiv. — Hilmar Hoffmann conduce pentru ultima dată Festivalul „Zilele scurt-metrajului vest-german" de la Oberhausen, fiind numit consilier cultural al oraşului Frankfurt. Aici, Hoffmann inaugurează Cinematograful Comunal Frankfurt (3 decembrie), al cărui model va fi preluat de numeroase alte cinematografe comunale. — În legea cinematografiei se introduce, în sfîrşit, îndelung aşteptata clauză prin care filmele pornografice sau bazate pe violenţă pură nu intră în programul de finanţare şi promovare. — Debuturi în regie: Ingo Kratisch, Nicos Perakis, Peter Handke, Gloria Behrens, cu scurt-metraje. Prime lung-metraje de ficţiune: Reinhard Hauff, Ottokar Runze, Niklaus Schilling. Ultimul film al lui Kurt Hoffmann (*Căpitanul*, cu Heinz Rühmann). — Hauff, Herzog, Schlöndorff-Moorse şi Fassbinder participă cu filme la Quinzaine des Réalisateurs la Cannes. — Festivalul de la Oberhausen devine pentru prima oară, competitiv. — În cadrul celei de-a 5-a ediţii a „Zilelor" de la Hof, Werner Herzog obţine un mare succes cu *Fata morgana*. — Premiul criticii revine scurt-metrajului *Drapelele roşii se văd mai bine*. — Premii federale: *Lenz, De ce l-a apucat pe domnul R. amokul?, San Domingo, First Love, o.k.* regizorii Schlöndorff, Roland Klick, Vogeler şi Horst Bienek, precum şi actriţele Hanna Schygulla şi Eva Mattes. — În unul din ultimele numere ale revistei „Fernsehen + Film", Fassbinder îşi semnează adeziunea la cinematograful lui Douglas Sirk. — Decese: Leonard Stekkel, 70, regizor şi actor; Herbert von Meyerinck, actor comic.

Fassbinder despre Sirk

„Filmul este un cîmp de bătălie" spune Samuel Fuller — cel care a scris cîndva un scenariu pentru Douglas Sirk — într-un film de Jean-Luc Godard, care, înainte de a turna *A bout de souffle*, a înălţat un imn filmului lui Douglas Sirk, *A Time to Love and Time to Die*. Oricum, Godard sau Fuller, şi cu atît mai puţin unul ca mine, nu îi putem egala statura. Filmul — obişnuia să spună Sirk — este sînge, lacrimi, violenţă, ură, moarte şi iubire. Şi a făcut, Sirk, filme cu sînge, cu lacrimi, cu violenţă, cu ură, filme cu moarte şi filme cu iubire. Şi tot Sirk mai obiş-

nuia să spună că nu se pot face filme despre ceva, se pot face numai filme cu ceva, cu oameni, cu lumină, cu flori, cu oglinzi, cu singe, adică tocmai cu toate acele lucruri nebunești cu care filmele merită să fie făcute. Și a mai spus Sirk că filozofia regizorului înseamnă lumină și atitudine. Și Douglas Sirk a făcut filmele cele mai gingașe din cîte cunosc, filme ale unui ins care iubește oamenii și nu îi disprețuiește, ca noi ...
(Fragment din *Imitation of Life* — Rainer Werner Fassbinder despre filmele lui Douglas Sirk, în "Fernsehen +Film", februarie 1971).

1972

Aguirre
Frica portarului înaintea loviturii de la 11 m.
Lacrimile amare ale Petrei von Kant
Negustorul de legume și fructe
Ludwig — requiem pentru un rege-feciorelnic
Foc de paie

Producția anului: 108 filme, dintre care cca 45 în coproducție germano-străină. — An al „filmelor de lucru" pentru școala din Berlin. — „Editura autorilor" lansează filme ale lui Straub, Friedel și Fassbinder. — La Hamburg se deschid cinematografe „de repertoriu" (Programm-Kinos), ca o a doua alternativă, alături de cinematografele comunale, la impersonalele „săli de premieră". — Debuturi în regie: Ulli Lommel, scurt-metraj (neterminat), și în lung-metraj: Hark Bohm, Hans Noever, Christian Ziewer. — Premiul Asociației criticilor este primit de Jutta Hoffmann și Margarethe von Trotta. — Premii federale: *Trotta*, *Ludwig —requiem pentru un rege-feciorelnic* și regizorilor Fassbinder, Ulrich Schamoni, Johannes Schaaf, Bernhard Wicki. — „Pelicula de aur" pentru scenariu: Hans-Jürgen Syberberg la *Ludwig*. — Decese: Wilhelm (William) Dieterle, 79, regizor; Edgar Ulmer, 72, asistentul de regie al lui Murnau; Paul Czinner, 82, soțul Elisabethei Bergner și cel mai devotat regizor al acesteia.

Harry Baer in *Ludwig — Requiem pentru un rege feciorelnic* (1972), prima parte a „trilogiei germane" a lui Hans Jürgen Syberberg, continuată cu *Karl May* (1974) și cu *Hitler, un film din Germania* (1977).

1973

Ocaziile de muncă ale unei sclave

Șetan, tînărul indian

Experții

Pietonul

Producția anului: 82 filme, dintre care 10 coproducții germano-străine. Succesele anului: *Dragi salutări de la pantalonii de piele*, *Mănăstirea taurilor* și *Dare de seamă despre școlărițe*. — Debut în regie: Bernhard Sinkel (film TV). — Debuturi în realizarea de lung metraje: Wolf Gremm, Norbert Kückelmann, Ulli Lommel, Karin Thome, Max Willutzki. — Claudia Aleman și Helke Sander organizează „primul Seminar al Filmului realizat de femei', la Berlin. — Premiul criticii de film: *Șetan, tînărul indian*. — *Experții* obține un „Urs de argint" la Berlinale, precum și, alături de *Harlis*, un premiu federal. — Alte premii federale: *Theodor Hirneis*, actorii Margit Carstensen, Eva Mattes, Walter Sedlmayr. — Apariții editoriale: *Realizatorii de film*, în care Barbara Bronnen și Corinna Brocher stau de vorbă cu 17 regizori despre Noul Film German, la zece ani după Oberhausen ;*Economia cinematografică în R.F.G.* și *Europa* de Michael Dorst, Florian Hopf și Alexander Kluge. — Decese: Robert Siodmak, 73, regizor; Viktor de Kowa, 69, actor; Willy Fritsch, 72, actor; Willy Birgel, 82, care „a călărit pentru culorile Germaniei pînă la *Vînătoarea de vulpi interzisă*".

1974

Alice în orașe

Frica mănîncă sufletul

Fontane Effi Briest

Kaspar Hauser

Producția anului: 77 filme, dintre care 18 coproducții. — În „film-information", Klaus Hebecker scrie: „Mă cam jenez să folosesc noțiunea de „Tînăr Film German", deoarece reprezentanții acestui gen nu mai sînt chiar atît de tineri ca vîrstă". — „Editura Cinematografică a Autorilor" se transformă într-o GmbH et Co.KG, iar asociații nu mai rămîn decît șapte: Bohm, Brandner, Fassbinder (nou), Fengler, Geissendörfer, Noever și Wenders. Scopul precumpănitor al firmei este distribuirea, difuzarea. — Debut în regia de lung metraj al poetului Herbert Achternbusch și al lui Uschi Reich. — Rainer Werner Fassbinder preia conducerea Teatrului am Turm (TAT) din Frankfurt pe Main. Același regizor înregistrează un mare succes la Cannes, cu *Frica mănîncă sufletul* (Premiile OCIC și FIPRESCI), iar protagonista Brigitte Mira devine preferata festivalului. — La Berlinale, un „Urs de argint" este acordat documentarului-jucat *În numele poporului* de Ottokar Runze. Premiul criticii de specialitate: *Alice în orașe*. — Este acordat pentru prima oară după *Podul* lui Wicki — cel mai înalt premiu federal, „Cupa de aur", lui Maximilian Schell, pentru *Pietonul*. — Alte premii federale: *Supermagazin*, *Lordul de Barnbeck*, *Unul dintre noi doi*, *Frica mănîncă sufletul*. — Regizoarea Helke Sander înființează revista „Frauen und Film" (Femei și film). — Decese: Leontine Sagan, 85, autoarea filmului *Fete în uniformă*; Erik Charell, 80, regizorul lui *Congresul dansează*.

1975

Mișcare greșită

Pumnul libertății

Lina Braake

Moise și Aron

Onoarea pierdută a Katharinei Blum

Călătorie în cer a mamei Kuster

Producția anului: 55 de filme, dintre care 19 coproducții. — Dacă 1966 a fost anul de naștere al Tînărului Film German, 1975 este anul majoratului său. Astfel, de acum înainte, se va vorbi de Noul Film German, prin analogie cu „New German Cinema", formulă lansată în Anglia și în S.UA. — Filmul de succes al anului este *Onoarea pierdută a Katharinei Blum* de Schlöndorff-Trotta, urmat de *Lina Braake*, debut regizoral al lui Bernhard Sinkel. — În legătură cu selecția vest-germană la Cannes (filme de Helke Sander, Werner Schroeter, Fassbinder, Herzog), Wolf Donner scrie în „Die Zeit": „În ciuda „febrei teutonice" a francezilor, în ciuda receptării îndoielnice a unor regizori ca Syberberg, Fleischmann, Wenders, Schroeter, ca pe neobișnuite păsări exotice, s-a demonstrat că filmul vest-german, dincolo de piața sexy, încă înfloritoare, are, fără doar și poate, șanse de răspîndire internațională". — Cinematograful Comunal din Frankfurt pe Main organizează, pentru prima oară, o „săptămînă a filmului pentru copii", care, din 1978, dobîndește caracter de festival. — Debuturi în regie: Ulf Miehe și Margarethe von Trotta (co-regie la *Katharina Blum*). — Prime lung-metraje de ficțiune: Hartmut Bitowsky, Manfred Purzer

Bernhard Sinkel. — În urma morții subite a lui Will Wehling, Wolfgang Ruf este numit conducător al Festivalului de la Oberhausen. — La Cannes, Premiul special este obținut de Werner Herzog cu *Kaspar Hauser* (pe lîngă premiile OCIC și FIPRESCI); Francis Ford Coppola cumpără filmul pentru SUA, declarînd: „Nici un film nu m-a tulburat într-o asemenea măsură. Vreau să-l am". — La San Sebastian, premii pentru *Onoarea pierdută a Katharinei Blum* și *Judecătorul și călăul său*. — Premiul criticilor e acordat actriței Angela Winkler. — Premii federale: *Lina Braake* (și protagonista Lina Carstens), *Kaspar Hauser*, *În numele poporului*, *John Glückstadt*, *Karl May* (lui Helmut Käutner, ca actor protagonist), *Mișcare greșită*. — Decese: Gustav von Wangenheim, 80, actor în filmele lui Murnau și Lang; Wilhelm (William) Thiele, 85, regizor; Therese Giehse, 77, „die Giehse", scenaristă; Victor Schamoni, 43, operator, fratele mai mare al regizorilor și producătorilor Peter, Thomas și Ulrich Schamoni.

1976

Lovitura de grație

Inimă de sticlă

În fuga timpului

Marea Nordului e Marea Morții

Ferdinand cel puternic

Producția anului: 60 de filme, dintre care 24 din perimetrul Noului Film German, precum și sexy. — Cel mai mare succes de cassă, dintre filmele vest-germane, e înregistrat de *Onoarea pierdută a Katharinei Blum*. — Revista „Newsweek" înscrie pe coperta unui număr din februarie, titlul THE GERMAN FILM BOOM, căruia îi dedică un articol de cinci pagini dense. După ce descrie scene caracteristice din *Kaspar Hauser*, *Pumnul libertății* și *Katharina Blum*, articolul continuă: „Pentru un număr mereu crescînd de critici autorizați și de amatori ai filmului din întreaga lume, aceste viziuni aspre aparțin celei mai pasionante cinematografii contemporane. La peste 40 de ani după ce național-socialismul a curmat epoca de aur a filmului german, o echipă de tineri regizori angajați, care adeseori nu au alt sediu al producției decît locuința unui prieten și care lucrează în săli de montaj improvizate, readuce Germania pe harta geografică a cinematografului". „Filmul german este astăzi unul dintre cele mai inteligente și mai pline de fantezie din Europa", afirmă dinamica regizoare italiană Lina Wertmüller. În încheiere este citat Henri Langlois, renumitul director al Cinematecii pariziene: „Atunci cînd am vizitat Germania, în anii patruzeci și cincizeci, mi-a devenit foarte limpede că arta și cultura germane au fost lovite de moarte; parcă nici nu mai existau. În asemenea cazuri, trebuie așteptat să-și facă apariția o nouă generație. E ceea ce s-a și întîmplat, acum. Dar noul val german abia s-a născut". — Într-un interviu apărut în „Abendzeitung", producătorul Luggi Waldleitner amintește succesul Noului Film German peste hotare: „Cei mai mulți dintre tinerii cineaști se află pe poziții de stînga și de aceea sînt simpatici guvernului actual. Cu ajutoare speciale, ei străbat străinătatea ca așa-numite bunuri reprezentative. Succesele obținute de ei în străinătate sînt succese optice, nu însă și comerciale". — Academia de artă cinematografică și TV din Berlin sărbătorește zece ani de existență. — Ingmar Bergman, simțindu-se nedreptățit de autoritățile fiscale din țara sa, emigrează

Un poet al adolescenței: Hark Bohm. Cei doi protagoniști — Uwe Enckelmann și Dschingis Bowakow — din *Marea Nordului e Marea Morții* (1976)

în R.F.G. și realizează la München *Oul de șarpe*. — Primele lungmetraje de ficțiune regizate de Jutta Brückner, Heidi Genée și Erwin Keusch. — La Cannes, Premiul special al juriului e acordat filmului german al lui Eric Rohmer, *Marchiza de O ...* (ex-aequo). *În fuga timpului* și *Ferdinand cel puternic* își împart premiul FIPRESCI. — Vojtech Jasny dobîndește, la San Sebastian, o „Scoică de argint" pentru *Opiniile unui clown*. — „Cupa de aur" revine filmului *În țară domnește liniștea*. — Alte premii

federale: *Onoarea pierdută a Katharinei Blum*, actorii Edith Clever, Bruno Ganz, Ulrike Luderer, Angela Winkler. — Decese: Fritz Lang, 85, marele regizor; Hans Richter, 88, pionier al filmului experimental (abstract); Hermann Warm, 87, arhitect-scenograf; Paul May, 66, regizor; Fritz Rasp, 85, actor (de la *Metropolis* la *Lina Braake*).

1977

Prietenul american

Grete Minde

Heinrich

Stroszek

Războiul fetelor

Producția anului: 51 de filme, dintre care jumătate aparținînd Noului Film German. Succes de public: *Războiul fetelor* și *Prietenul american*. —Într-o serie de articole ale lui Hans C. Blumenberg, în „Die Zet", sînt formulate „opt teze, opt contradicții, reflectînd conștiința unei situații de fapt": „Filmului german îi merge mai bine ca oricînd. Filmul german a ajuns la capătul puterilor. Filmul german se bucură de aprecierea lumii întregi. Filmul german e provincial. Fără sprijinul statului nu ar exista un film german. Filmul german e subvenționat de dă în ceasul morții. Televiziunea ajută filmul german. Televiziunea ucide filmul german. Fiecare dintre aceste propozițiuni este exactă, fiecare, luată ca atare, este falsă". — Werner Herzog, la Filmforum din Düsseldorf: „Sîntem cea mai importantă țară cinematografică din lume. Am fost unși cineaști de o personalitate a istoriei filmului ca Lotte H. Eisner, așa cum sînt unși cardinalii de către papă. Această favoare, de care nu s-a bucurat nici un alt regizor german de pînă acum, pe mine personal mă face să fiu nemaipomenit de mîndru și mă ajută enorm". — Rainer Werner Fassbinder părăsește „Editura Autorilor", astfel că nu mai rămîn, ca asociați, decît Bohm, Brander, Geissendörfer și Wenders. — Institutul Superior de Artă Cine atografică și TV din München sărbătorește împlinirea a zec ani de la înființare. — Debuturi în lung metraj: Walter Bo kmayer și Rolf Bührmann, Helke Sander. — Fassbinder, Syberberg, Wenders și Herzog intenționează să emigreze în s răinătate. Fassbinder își motivează atitudinea, în „Newsweek", denunțînd practicile cenzoriale ale forurilor oficiale de specialitate: „Nu mai vor decît povestiri impersonale și *stories*-uri nostime, deoarece filmele impersonale nu sînt periculoase; ele sînt lipsite de realitate". — Werner Schroeter, în publicația „tip": „... Cred că nu există decît un singur motiv pentru a emigra: atunci cînd însăși viața îți este pusă în primejdie. Tot restul nu e decît fugă din fața încercării de a stabili un raport cu situația de fapt". — Heinz Badewitz: „Nici nu emigrăm, nici nu ne predăm, rămînem aici și muncim — lucrul acesta e valabil pentru noi, realizatorii de filme, ca și pentru oricine altcineva". — „Cupa de aur" e cîștigată de *Heinrich* de Helma Sanders-Brahms. — Premiul Asociației criticilor e decernat lui Wim Wenders. — Premii federale: *Grete Minde, Cucerirea citadelei, Ora zero, Pîinea brutarului, Fotografie de grup cu o doamnă, Războiul fetelor, Lovitura de grație, Inimă de sticlă.* — Decese: Carl Zuckmayer, 81, scriitor, dramaturg și scenarist; Karl Ritter, regizor; Paul Hartmann, 88, și Elisabeth Flickenschildt, 72, — actori., Eugen Schüfftan. 84, operator și inovator în tehnica imaginii.

1978

Germania în toamnă

Celula de sticlă

Moritz, dragă Moritz

Surorile napoletane

O călătorie în lumină sau Despair

A doua deșteptare a Christei Klage

Cuțitul în cap

Producția anului: 57 de filme, dintre care 33 aparținînd Noului Film German. — Hark Bohm, al cărui *Moritz, dragă Moritz* înregistrează cel mai mare succes de cassă al anului, pledează, nu fără o oarecare întîrziere, în favoarea filmului pentru public: "În R.F.G. nu se mai face cinematograf. La noi domnesc filmul de artă și bălegarul său, filmul comercial ... O modă internațională, cum este, de la un timp, Noul Film German, e pe punctul de a apune. Am avut neorealismul, am avut noul val. Dacă nu găsim calea spre cursul principal al cinematografiei, filmul nostru de stat va degenera prin autofecundare". — Oricum, dezvoltarea Noului Film German duce la o creștere de 9,19% a numărului de spectatori, în 1978, în timp ce numărul de săli atinge cota 3159 prin deschiderea a 87 de noi cinematografe.

— Din inițiativa revistei „filmfaust", 30 de regizori întemeiază „Asociația Schimbului de Mîine al Filmului German". — La Frankfurt pe Main ia ființă Forul pentru Filmul de Copii (cu sediul la München). — Se constituie Uniunea Cinematecilor din R.F.G. — Editura Autorilor începe din nou să producă filme, sub emblema „Project Filmproduktion". — Debut în regie al lui Robert Fischer, în colaborare cu Klaus-Peter Hess și Cristoph Schwalb. — Festivalul Internațional al Filmului de la Berlin are loc pentru prima oară la sfîrșitul lunii februarie-începutul lunii martie. — Werner Schroeter obține Marele Premiu al Festivalului cinematografic de la Taormina (cea de a 9-a ediție), în timp ce un premiu important al Festivalului de la Cairo e acordat lui Reinhard Rauff. — Premiul criticii: *Stroszek* de Werner Herzog. — Dintre premiile federale: *Celula de sticlă*, *A doua deșteptare a Christei Klage*, *Prietenul american*, *Mă gîndesc adeseori la Hawai*, *Grădinile Edenului*. — „Pelicula de aur": regizorilor Fassbinder și Wenders, actorilor Tina Engel, Peter Kern, Rio Reiser, precum și echipei de realizatori — pentru concepție — a filmului colectiv *Germania în toamnă*. — Douglas Sirk e distins cu o „peliculă de aur" pentru îndelungata și deosebita înrîurire exercitată asupra filmului german — Editura Hanser tipărește *Despre mersul pe gheață*, o dare de seamă a lui Werner Herzog asupra călătoriei sale pe jos de la München la Paris, omagiu adus lui Lotte Eisner, în 1974. — Decese: Roald Koller, 33, promițător talent regizoral *(Johnny West)* își pune capăt vieții la München; Theo Lingen, 76, actor comic cunoscut; Lina Carstens, actrița care a debutat în filmele lui Sirk și și-a încheiat cariera cu *Lina Braake*.

Coperta scenariului *Germania în toamnă*, operă colectivă, publicată în 1978 de Filmverlag der Autoren.

Producția anului: 65 de filme, dintre care 33 aparținînd Noului Film German. — „Succese cinematografice, după multă vreme (*Toba de tinichea*, *Căsnicia Mariei Braun*, *Nosferatu*, *fantoma nopții*, *Vai de noi, dacă vine Schwarzenbeck*): cu ce preț? Salvează, oare, distribuitorii americani — filmul german? Avem noi, oare, încă, un public pentru personalele, radicalele filme ale lui Fassbinder? (. . .) Dacă tendința e generalizată, se cuvine să ne întoarcem în cinematografe, să turnăm filme pentru sălile de cinema. Ce anume înseamnă „cinema": acumulare de capitaluri, combinată cu o bună strategie a pieții, sau o foarte subiectivă, radicală metodă de a povesti? —asupra acestei chestiuni, părerile și experiențele se arată divergente" (Wilhelm Roth în „Jahrbuch Film 79/80"). — Ratînd organizarea unui festival al filmului la München, cineaștii găsesc o primitoare gazdă în orașul Hamburg, unde, în toamnă, are loc primul Festival al Realizatorilor, cu participarea a 43 de regizori germani. La 22 septembrie, aceștia publică, sub cuvîntul de ordine „Forța noastră stă în varietate", *Declarația de la Hamburg*, cel mai important document al solidarității cineaștilor după Manifestul de la Oberhausen. Totodată este creată Uniunea Federală a Filmului.

1979

Toba de tinichea

Căsnicia Mariei Braun

1 + 1 = 3

Nosferatu, fantoma nopții

Patriota
Woyzeck

DECLARAȚIA DE LA HAMBURG

FORȚA NOASTRĂ STĂ ÎN VARIETATE

Cu ocazia Festivalului de la Hamburg, noi, autorii de film germani ne-am întîlnit și am încheiat un fel de bilanț, la 17 ani după Oberhausen:

● **Forța** filmului german stă în diversitatea, în varietatea sa. Peste trei luni încep anii '80.

● Fantezia nu se lasă administrată. Capetele din diferite comiții și comitele nu pot hotărî ce și cum trebuie să fie un film creator. Filmul german al anilor '80 nu mai poate să fie manipulat de comitete, instituții și interese de grup.

● Înainte de orice: noi nu ne lăsăm divizați și învrăjbiți;

— filmul de ficțiune nu poate fi despărțit de filmul documentar;

— autorii de film consacrați nu pot fi despărțiți de generațiile tinere:

— filmele care oglindesc mediul (și o fac practic, întrucît experimentează) nu pot fi despărțite de filmul narativ și de filmul spectacol.

Noi am făcut dovada profesionalității noastre. Nu ne putem, de aceea, considera doar simpli breslași. Noi am înțeles că numai spectatorii pot fi asociații noștri:

Ei sînt oamenii care muncesc, care au dorinți, visuri și interese, ei sînt oamenii care se duc la cinema, inclusiv aceia care își pot imagina și un film cu totul deosebit de cele obișnuite.

Trebuie să ne grăbim.

22 septembrie 1979

Numărul spectatorilor crește cu 4,8 %, iar cel al sălilor de cinema se ridică la 3196. — La Festivalul de la Berlin, „Ursul de aur" revine lui Peter Lilienthal pentru *David*, iar un „Urs de argint" — Hannei Schygulla *(Căsnicia Mariei Braun)*. — La Cannes, „Palme d'or" este trofeul cucerit de Volker Schlöndorff cu *Toba de tinichea* (ex aequo cu *Apokalypse Now*), iar Eva Mattes dobîndește un premiu de interpretare (pentru *Woyzeck*). — Marele Premiu al Festivalului de la Varna: *Cuțitul în cap*; Marele Premiu al Festivalului de la Figuera do Foz (Portugalia): *Căsnicia Mariei Braun*; Marele Premiu al Festivalului de la Montreal: Heidi Genée pentru *1 + 1 = 3*. — Lui Rainer Werner Fassbinder i se decernează, la Roma, un „Visconti-David", distincție dobîndită, înaintea sa, doar de Antonioni, Bresson și Wajda. — „Cupa de aur" revine *Tobei de tinichea*. — Premii federale: *Căsnicia Mariei Braun*, *Cuțitul în cap*, *David*, *Patriota*, *Surorile napoletane*, *Nosferatu, fantoma nopții*. — La Hanser Verlag se editează compendiul *Filmul în Republica Federală* de Hans Günther Pflaum și Hans Helmut Prinzler. — Decese: Albrecht Schoenhals, 90, actor; René Deltgen, 70, actor; Kurt Joachim Fischer, 67, publicist cinematografic și scenarist; Paul Dessau, 85, compozitor.

Doi veterani, Elisabeth Bergner și Martin Held, în *Excursie de Rusalii* de Michael Günther (1979).

1980

Theo contra restului lumii

Germania, mamă palidă

Ani de foamete

Berlin Alexanderplatz (serial TV)

Palermo sau Wolfsburg

Producția anului: 61 filme, dintre care 50 din sfera Noului Film German. — Filmul anului: *Theo contra restului lumii* în regia debutantului Peter F. Bringmann, care depășește succesul *Tobei de tinichea* și devine, curînd, cel mai popular film german din toate timpurile. — Consacrarea internațională continuă să înregistreze opinii: „S-ar părea că, în sfîrșit, intrăm în deceniul filmului german" (Vincent Canby, în „„New York Times"). — La Berlin, Ulrike Ottinger, Ula Stöckl, Helke Sander, Helma Sanders-Brahms, Jeanine Meerapfel, Jutta Brückner ș.a. înființează „Asociația lucrătoarelor din domeniul filmului" și cer 50 % din toate fondurile și mijloacele alocate cinematografiei, inclusiv difuzarea, în favoarea filmelor realizate de femei. — *Toba de tinichea* de Volker Schlöndorff este distins cu premiul Oscar pentru cel mai bun film străin (ne-american). În R.F.G., același film dobîndește un „Ecran de aur" pentru cele peste 3 milioane de spectatori în 18 luni de programare. — La Berlinale, filmul german laureat este *Palermo sau Wolfsburg* de Werner Schroeter (ex aequo cu *Heartland*). — *Ani de foamete* al Juttei Brückner obține premiul FIPRESCI. — Atracția Festivalului de la Veneția e constituită de *Berlin Alexanderplatz*, ecranizare în 13 episoade și un epilog, pentru TV, de R. W. Fassbinder. — La Berlin se inaugurează prima ediție a Festiva-

lului Popular al Filmului. — La München se acordă, pentru prima oară, Premiile Bavareze. — Premiul criticii: *Sfîrşitul curcubeului*. — Premii federale: *Ultimii ani ai copilăriei*, *Sfîrşitul curcubeului*, *1 + 1 = 3*, precum şi actriţelor Jutta Lampe şi Adelheid Arndt. — Decese: Lil Dagover, 82, actriţă; Albach-Retty, 105, actriţă, bunică a lui Romy Schneider; Helmut Käutner, 72, regizor şi actor; Willi Forst, 77, actor; Olga Tschechowa, 83, actriţă; Jan Dawson, 41, critic de film britanic, lucra la o istorie a Noului Film German: "The New German Cinema îi datorează foarte multe".

Se stinge din viaţă în 1980 Helmut Käutner, un „precursor" al „renaşterii din cenuşă" a cinematografului vest-german, autorul primului film de ficţiune vest-german din perioada post-belică, *În zilele acelea* (1947). Aici, Käutner e interpretul lui Karl May din filmul omonim al lui Hans Jürgen Syberberg (1974).

Filmele apărute pe ecrane au fost 78. Cele mai căutate de public: *Christiane F. — Wir Kinder von Bahnhof Zoo, Das Boot, Lili Marleen, Ach du lieber Harry, Die bleierne Zeit*, aceste filme înregistrînd peste 200.000 de spectatori. — Statisticile completează imaginea: din 100 cetăţeni ai R.F.G., avînd peste 14 ani, numai 4,4 merg la cinema în fiecare săptămînă. — Premii federale: *Looping* (pentru producţie, regie, interpretare feminină, costume: premiera a fost primită cu rîsete de publicul adunat la Zoo-Palast din Berlinul occidental); Paul Franke, 99 de ani, editorul publicaţiei „Illustrierte Film-Bühne"; Marika Rökk şi Curd Jürgens, pentru activitate îndelungată; Gertrud Pinkins, pentru *Das höchste Gut einer Frau ist ihr Schweigen*; *Nick's Film — Lightning over Water Generalprobe*, precum şi scurt-

1981

Lili Marleen

Anii de plumb

metrajele *Rückwärts*, *Skizzen zum Film*: *Der lautlose Makubra*, *Zeichen der Zeit*. — Decese: Alf Brustellin, 41, critic, operator, scenarist și regizor; Nico Dostal, 85, compozitor; Werner Eisbremer, 72, compozitor; Peter Hagemann, 41, istoric al filmului; Klaus Hebeker, 57, critic de film; Paul Hörbiger, 86, actor (*Lieber Augustin*); Zarah Leander (Hedberg), 74, actriță; Lotte Reiniger, 82, regizoare de *Silhouettenfilme*.

1982

Muntele vrăjit
Fitzcarraldo
Lola

Au apărut pe ecrane 81 de filme. — La sfirșitul lui 1981, în R.F.G. funcționau 3.530 de cinematografe, exact cu 10 % mai multe decît în 1972, dar cu locuri mai puține. — În 1981 s-au îngregistrat 141 milioane de spectatori (149 de milioane în 1972 !) — Succese ale anului (de cassă): *Piratensender Powerplay*, *Der Zauberberg*, *Fitzcarraldo*, *Die weisse Rose*. — Noul Film German pierde o treime din piața internă, față de 1981, pendulînd în jurul a 11 % din totalul încasărilor. — Premii federale: *Anii de plumb*, *Corabia*, *Fitzcarraldo*, *Ultima gaură*, *Lola*, *Noaptea destinului*, *Muntele vrăjit*; scurt-metraje: *Berliner Stadtbahnbilder*, *Gustav Messmer — Der Flieger*, *Tänzer in Wassertropfen*; dr. Hans Feld, jurnalist cinematografic; Georg Krause, operator; semnatarii Manifestului de la Oberhausen; Maria Paudler și Magda Schneider, actrițe; Luis Trenker și Werner Schroeter, regizori. — Premiul Helmut Käutner al Primăriei Düsseldorf: Lotte H. Elsner, critic și istoric al cinematografului. — Decese: Hans Cürlis, 93, documentarist; Rainer Werner Fassbinder, 36, regizor, actor, scenarist, producător; Günter Groll, 68, critic de film; Curd Jürgens, 69, actor; Cornelius Kornfeld, 64, critic de film; Romy Schneider, 43, actriță; Hermann Thimig, 91, actor; Peter Weiss, 65, scriitor (a realizat, în an '50, 13 scurt-metraje).

1983

Noul film german trebuie să ajungă la public. pe care astăzi nu-l are.
Filmele trebuie să se schimbe, dacă vor să-și asigure accesul la spectatori.
Pătrunderea în public se cuvine să fie limpede asumată, pentru ca filmele să se schimbe.
Cucerirea spectatorilor, despre care e vorba, nu poate să aibă loc doar în cercul cinematografelor de artă.
După 20 de ani de existență, Noul Film German nu dispune de rezervații de vînătoare ...
... Filmul este, de fapt, o dublă unitate, întrucît, ca marfă, aparține lumii lucrurilor, dar, ca entitate ce se realizează în creierul spectatorului, e ceva viu, adică nu e un lucru, un obiect. De aceea, filmul, ca fantezie-marfă, nu se potrivește cu economia în care lucrurile circulă alandala.

Filmul, inclusiv filmul destinat sălilor de cinema, se adresează celor mulți, nu doar cîtorva. De aceea, fondurile de promovare, de finanțare, se cuvine să fie acordate în scopul de a se realiza acele filme care se adresează unor largi straturi ale populație și le emoționează. (...) Cinematograful a pierdut, în ultimii ani, o întreagă generație de spectatori. A o recuceri constituie un deziderat de politică culturală. (...) Finanțarea și promovarea filmului trebuie să cuprindă cele mai variate genuri Desigur, trebuie avute în vedere filmele ce reflectă problematica actualității, dar nici veselia și rîsul nu trebuie neglijate. (...) Cine vorbește de gustul masselor nu e democrat. Înseamnă că nu a înțeles că țelul unei politici culturale trebuie să aparțină întregii populații și că noi toți sîntem parte din această „massă".

În viitor, filmele nu vor mai fi finanțate înaintea turnării, ci numai după prezentarea produsului finit. Dacă există vreo obiecție, nu se mai dau bani...

„Stern", 28 iunie 198

Vom găsi mijlocul și căile pentru a apăra arta de gîzii ei. Usw: ș.a.m.d.

DIN REZOLUȚIA REGIZORILOR LA FESTIVALUL DE LA MÜNCHEN

Fl. P.

(Cronologie alcătuită după *DER NEUE DEUTSCHE FILM, 1960-1980* de Robert Fische și Joe Hembus, Goldmann Verlag Müchen 1981; Das Filmjahr 81/81 și 82/83, Filmland press, München 1981 și 1983).

- De la Anul 0 la „Sturm und Film“
- „Singuri“, reinventînd cinematograful
- Spirala resurecției
- „Gerul sentimentelor“
- Deutschland im Herbst sau necesitatea filmului politic
- Capodopere „sărace“
- Reabilitarea individului și victoria spațialității
- „Profunda aversiune față de buruiana nesmulsă a nazismului“
- Femeile cu aparatul de luat vederi
- Drepturile literaturii
- Credibilitate și încredere

Debutul în lung-metraj al lui Werner Herzog: *Semne de viață* (1965). Panică pe insula Cos, asediată de soldatul Stroszek în cel de al doilea război mondial.

FLORIAN POTRA

IDENTIFICAREA PRIN FILM

contribuţie la revelarea unei şcoli naţionale

În finalul din *Die Ehe der Maria Braun* (*Căsnicia Mariei Braun*, 1978), fără îndoială una dintre operele emblematice ale Noului Film German, autorul, Rainer Werner Fassbinder — cu subtilă ştiinţă în tratarea contrapunctic expresivă a coloanei sonore — introduce, ca pe o albie auditivă de o tensiune copleşitoare, ultimele minute retransmise la radio ale dramaticei partide de fotbal dintre R.F. Germania şi Ungaria, la Berna. Acolo, se ştie, echipa vest-germană a devenit campioană mondială. Prin acest procedeu — găsit pe platou, în timpul turnării, neprevăzut în scenariu — Fassbinder reuşea să lege într-un singur nod elementele diegetice şi semnificative ale filmului înlesnind lectura lor: datarea calendaristică (4 iulie 1954) a acţiunii şi, prin ea, marcarea încheierii unui întreg deceniu al „renaşterii din cenuşă". O situaţie existenţială, individuală, cea a Mariei Braun, este comparată şi împletită cu un eveniment public, care, din episodic-sportiv devine — printr-o specifică alchimie a mentalităţii secolului — politic: „Germania e campioana lumii!"...

Dacă „timpul ar fi avut răbdare" (Fassbinder a murit prematur, la numai 36 de ani) şi dacă cineastul şi-ar fi plasat povestea în deceniile următoare, realizînd-o doar cu un an sau doi mai tîrziu, ar fi putut înlocui memorabila partidă de fotbal din 1954 cu un comentariu — de data aceasta clamat nu numai la radio, ci cu mult bataj iconic şi la televiziune — adecvat triumfului internaţional al cinematografului vest-german însuşi: luînd ca etalon, să zicem, *Die Blechtrommel* (*Toba de tinichea*, 1979) de Volker Schlöndorff, premiat cu Palme d'or la Cannes,

inții, și curînd după aceea cu Oscarul rezervat producției non-americane, la Hollywood. (Premii deloc întîmplătoare și nici răzlețe, ci adunate cu răbdare și perseverență, în ciorchine, de la *Abschied von gestern, Bun rămas zilei de ieri*, 1966, de Alexander Kluge, cu opt trofee venețiene, și de la *Die Artisten in der Zirkus kuppel: ratlos, Artiștii sub cupola circului: perplecși*, 1969, Leul de aur la Veneția, în regia aceluiași Kluge, și pînă la *Die bleierne Zeit, Anii de plumb*, 1981, de Margarethe von Trotta, și la *Der Stand der Dinge, Starea lucrurilor*, 1982, de Wim Wenders, amîndouă distinse, unul după altul, cu Leul de aur la Veneția.) Întorcîndu-ne la varianta ipotezei imaginare — mai omogenă ca raport între conținuturi și mijloace — un crainic, un pristav, la fel de celebru ca fotbalisticul Herbert Zimmermann, ar fi vestit, bătînd toba (de tinichea, firește), „satului planetar", cum se spune că este lumea contemporană, — succesul și primatul mondial al cinematografului vest-german, ca școala națională cea mai viabilă în anii '70 și, probabil, '80. Evident, apelul la trîmbițele televiziunii, pe lîngă acelea radiofonice, s-ar fi dovedit mult mai prompt și mai eficace, cu un ecou mult mai amplu, universal tocmai, decît acela al lansării, oricît de consacratoare, în „Newsweek" (februarie 1976), unde apare pentru prima oară gestul de recunoaștere a unui „german film boom", ca explozie a unei noi „direcții" în cea de a șaptea artă și ca „revenire a Germaniei pe mapamondul cinematografic". Această direcție s-a autointitulat inițial *Der Junge deutsche Film*, și după mai bine de un deceniu, cînd făurarii și continuatorii ei s-au împăcat cu vîrsta adultă, *Der Neue deutsche Film*, denumire definitiv acceptată de opinia publică și de critica de pretutindeni.

Am evocat și invocat aceste două episoade — unul real, celălalt ipotetic — pentru a scoate imediat în relief o trăsătură fundamentală, prin excelență definitorie, cred, pentru *Noul Film German*, deși nemărturisită și cu atît mai puțin teoretizată: *patriotismul*. Un patriotism de o formulă nouă, inedită (și nu numai pentru germani), care — căutîndu-și rădăcinile în istorie — ocolește scepticismul goetheean, („Patriotismul corupe istoria") și se oglindește în primele ape, cele mai proaspete, ale „marii mișcări germane" („Deutsche Bewegung") din „anotimpul geniilor" (sau „al lui Goethe"), adică în *Sturm und Drang*: nu întîmplător, o încercare de sinteză dedicată „noului val" cinematografic, aceea a Manuelei Fontana, se intitulează de-a dreptul *Sturm und Film (Iureș și film*, 1978) și, la fel de neîntîmplător, cartea cuprinde numeroase mărturii asupra unui complex de inferioritate și de izolare, de emarginare, răsărit în primii ani printre cineaștii din R.F. Germania. E citat, de pildă, un Wim Wenders polemic (dar cînd nu e polemic Wim Wenders?): „Cinematograful era considerat o treabă ce nu are nimic de-a face cu Germania", adică se respingea — așa cum se făcuse mai de mult cu francezii și cu italienii — posibila vocație „etnică", germană, a artei cinematografice. Reversul, nu tocmai străin de o vagă mijire a orgoliului, e indicat tot de Wenders: „Cînd mi-am realizat primul scurt-metraj, nici măcar nu văzusem vreodată cum se turnează un film. Cu Herzog a fost la fel. *Am învățat totul singuri*" (subl. n.). Condiția aceasta, însă, nu numai că nu a constituit un motiv de descurajare, ci, dimpotrivă, a declanșat o centripetă năzuință de a făuri filme „în izvorniță": „Am să mă întorc să fac cinema în țara mea, în care nu există", declara ritos Volker Schlöndorff, în 1961, la Paris, unde îi asistase pe regizorii Malle, Melville și Resnais, și unde urmase, timp de un an, cursurile de la IDHEC (Institutul de înalte studii cinematografice). Iar Werner Schroeter, experimentalistul prin antonomazie, mai tîrziu, stigmatiza orice tentativă de expatriere a artistului, în termenii următori: „Nu aparțin cîtuși de puțin acelei categorii sentimentale a castraveților murați care susțin sus și tare că nu pot lucra decît în exil... Consider că nu există decît un singur motiv pentru a

emigra, şi anume atunci cînd viaţa îţi este pusă în primejdie. Restul nu e decît fugă din faţa necesităţii de a înfrunta o situaţie obiectivă".

„Singuri", aşadar, s-au simţit la început tinerii cineaşti vest-germani, hotărîţi chiar de aceea, în ciuda vicisitudinilor, să redescopere, să reinventeze, la rigoare, pe seama lor cinematograful, pornind de la nimic, adică de la o *Null-punktsituaton*: „Tînărul Film German — susţine peremptoriu *Lexikon des internationalen Films* — ia naştere dintr-o stare zero". Sugestia aparţine, presupunem, tot unui cineast, lui Rossellini, cu elocventu său *Germania anul zero*, film din 1947, la care se adăuga Edgar Reitz cu *Stunde Null* (*Ora zero* 1976)." Tradiţiile cinematografului german nu vor fi preluate deloc sau foarte anemic, mai curînd poate vor fi acceptate influenţe străine". Fără a fi inexactă, propoziţiunea întinde capcane. În una dintre ele — aceea a „influenţelor străine" — a căzut Gerald Clarke (în „Time", martie 1978, periodic ce, după „Newsweek", a contribuit simţitor la cunoaşterea mondială a Noului Film German), care crede cu naivitate (componentă dialectică, şi în critica de artă, a pragmatismului yankeu), că „Wenders este cel mai americanizat din întregul grup [de cineaşti]", uitînd sau ignorînd faptul că încă junele regizor este cel mai drastic denunţător al *„americanizării" vieţii publice* şi, mai ales, a celei *private* din Germania occidentală. Wenders este cel care, în *Im Lauf der Zeit (În fuga timpului*, 1976) rezumă experienţa generaţiei anilor '60, „beat generation", aceea a tinerilor care „au introdus primii bănuţi în tonomate, ca să asculte « Tutti frutti » sau « I'm just a lovely big », deşi erau prea fragezi ca să poarte pantofi cu şpiţ. (...) Acum au treizeci de ani, dar se află încă la două mii de ani lumină depărtare de casă". Toate acestea trebuie să se schimbe, va spune unul dintre protagonişti, un „king of the road", care nu izbuteşte să se elibereze de obsesia unui anumit *popsong*: *„Americanii ne-au colonizat subconştientul"*; iar celălalt va scrie pe un bilet de despărţire, metonimic: „Totul trebuie să fie altfel". Metonimic, pentru că, se înţelege, nu e vorba numai de situaţia personală a celor doi, ci, prin translaţie, de cea a întregii Germanii. Iar una dintre cele mai sugestive imagini prin care, tot în *Im Lauf der Zeit*, Wenders semnalează prezenţa copleşitoare a americanilor, se detaşează în final: ajunşi în zona de frontieră, prietenii se adăpostesc într-un pichet militar, acum părăsit, unde găsesc şi un telefon: conectat la reţeaua aeriană, în receptor se aude prompt vocea centralistei, americane, bineînţeles vorbind englezeşte! (Secvenţa aceasta devine indicativă şi ca anticipare a „zonei" lui Tarkovski din *Călăuza*.)

E adevărat, pe de altă parte, că Wim Wenders — aşa cum arată, în cor, principalii cercetători de specialitate — este singurul cineast vest-german care a realizat filme şi în străinătate, mai precis în Statele Unite. În acelaşi timp, însă, este şi singurul care perseverează, spre deosebire de mulţi dintre colegii săi iluştri, în căutarea unor căi de narativitate filmică antihollywoodiană. În acest sens, al consecinţelor experienţei americane a lui Wenders, interesantă e punerea în pagină a lui Peter Buchka, autorul eseului dedicat lui Wenders, *Augen kann man nicht kaufen* (*Ochii nu pot fi cumpăraţi*, 1983), recomandînd o „iconografie comparată": o fotografie a lui Wenders din 1977, „înainte de *Hammett*", adică înainte de realizarea „biografiei" filmice a scriitorului de romane poliţiste, avîndu-l pe Coppola ca „Executive Producer", şi, alături, o fotografie din 1982, „după *Hammett*": diferenţele biologice se descifrează imediat ca profunde răscoliri morale! Ambiguitatea tactică a conduitei lui Wenders stă, de fapt, în năzuinţa de a „europeniza" mentalitatea cinematografică americană, „americanizînd" în acelaşi timp mentalitatea europeană, dar, dacă e cu putinţă, în afara soluţiilor narative de tip hollywoodian: *Der Stand der Dinge* este, de la început pînă la sfîrşit, parabola

acestei năzuințe, a acestei ambiguități de nesusținut, utopice, în realitate a înfrîngerii „autorului" (european) de către „producătorul" (american). Mai presus de toate, însă, demersurile — teoretice și practice — ale lui Wenders au o finalitate superioară: aceea de a căuta și de a găsi *identitatea națională a artistului și, implicit, a expresivității sale specifice.* Wenders apare, în recenta istorie a cinematografului german, ca fiind prin excelență un strateg al drumeției, lansat într-o aventură aparte: aceea a întîlnirii (sau regăsirii) patriei sale.

În filmele lui Wenders, totul e drum, călătorie, încă de la scurt-metrajele începuturilor și de la debutul în lung-metraj, *Summer in the City (Vara in oraș,* 1970*)*: „Pentru mine, călătoria nu e o mișcare asociată exclusiv timpului și spațiului, ci o întîmplare legată de fenomenologie. Odată cu călătoria se întîmplă ceva și ceva se transformă..." Dar dacă, într-adevăr, ceva are loc și chiar se modifică, se cuvine precizat că Wenders și caută ceva: în primul rînd, *identitatea.* Individuală și colectivă, națională. „Trilogia drumului" — *Alice in den Städten (Alice în orașe,* 1973*), Falsche Bewegung (Mișcare falsă,* 1975), *Im Lauf der Zeit* — aparent inspirată de „genul" american *road-movie,* propune un alt fel de aventură a cunoașterii și o altă punere în relație a persoanelor umane, înăuntrul altor frămîntări și angoase existențiale. În *Falsche Bewegung,* liberă adaptare-localizare a goetheeanului *Wilhelm Meister,* cineastul își determină eroul, scriitorul Wilhelm desigur, să se plimbe pe valea Rinului, „în peisajul cel mai încărcat de conștiință și istorie națională... meleaguri mitice pentru descoperirea identității naționale", cum comentează Peter Buchka; dar lui Wilhelm nu i se dezvăluie aici decît solitudinea care „în Germania — replica aparține unui alt personaj, un industriaș ce se va sinucide a doua zi — mi se pare mai tainică și mai dureroasă decît în orice altă parte a lumii". Despre frică, îl mai întreține enigmaticul interlocutor pe Wilhelm și despre „sufletele moarte" ale Germaniei. Negăsindu-i-se (sau negăsindu-și) posibilitatea de a se „întîlni cu patria" prin geografie și prin istorie, — sugestivă e secvența de pe muntele Zugspitze, comparabilă, ca așezare în imagine, executată, de altfel, de același Buchka, cu „Wanderer über dem Nebelmeer" *(Călător deasupra mării de ceață),* pînza din 1818 a romanticului Caspar David Friedrich —, lui Wilhelm nu îi mai rămîne decît un singur refugiu, un singur punct de sprijin: *limba.* Limba, pîrghie extremă pentru orice poet, pentru orice artist. (Nu scria, oare, Nichita Stănescu, ca într-un testament — deși departe de zbaterile lui Wenders — că patria lui e limba română, adică propria limbă națională?) Dar în filozofia și în cutia de rezonanță a expresivității lui Wenders, limba scris/vorbită nu pare suficientă; în discursul său se cuvine a fi profund implicată și „limba cinematografică", *cinelimba.* Astfel, dacă romanticul Novalis avea dreptate să afirme că „toate filozofiile sînt dor de patrie", atunci e limpede că aspirația, mai mult sau mai puțin secretă, a cineastului (neoromantic?) zace, eventual, în năzuința de a „naționaliza", de a „germaniza", să zicem astfel, cinelimba în ipostazele în care el însuși o folosește. Ceea ce e totuna, în ultimă instanță, cu a simți nevoia eclozíunii și fortificării unui *stil național,* ale unui *Deutscher Filmstil.* „Cinematograful francez să fie francez și să fie cinematograf", sentenția Louis Delluc încă în anii '20; pentru Wenders, termenii aceștia pot apărea desueți, nu însă și aspirația pe care o îmbracă și pe care înseși filmele sale de pînă acum o revelează la tot pasul. În felul acesta dubla articulație a limbajului wendersian, a stilului său (ca mod personal de cunoaștere) vizează atît limba națională (scris/vorbită), limba literară, cît și „medium"-ul, structurat și colorat aparte, al artei filmului; de aici, dubla înaintare a cineastului spre descoperirea unei apartenențe și identități (culturale) naționale, și, în același timp, a unui mod de a fi (tot cultural) al cinematografului, care să nu mai semene cu cel de pînă acum. „N-am un cămin, n-am casă, n-am patrie",

strigă, la Hollywood, regizorul Friedrich M., *alter ego* al lui Wenders. Într-un interviu cu britanica Jan Dawson, Wenders declara cam același lucru, în legătură cu propria „domiciliere": „It's not a home, it's a house", — și iată astfel indiciile unei aproape dramatice căutări a unui „home" adevărat, a unei patrii, a culturii propriului popor, într-o spirală a resurecției capabilă să cuprindă și „mijlocul" cinematografic, ființa aparatului de luat vederi. Cu alte cuvinte, există conștiința faptului că „specificul național", pentru a dobîndi viabilitate și vitalitate, trebuie mereu pus în contact cu „specificul filmic": e o intercondiționare de care țin seama, firește în proporții stabilite de propria lor personalitate, toți cineaștii vest-ger-

Alice în orașe (1974): „Un film despre care se poate scrie ce s-a scris în 1921 despre *Piciul* al lui Chaplin: un mare *story*, cu un *touch* fermecător, simplu și emoționant". Mica și admirabila Yella Rottländer (Alice) și Rüdiger Vogler (ziaristul Philip).

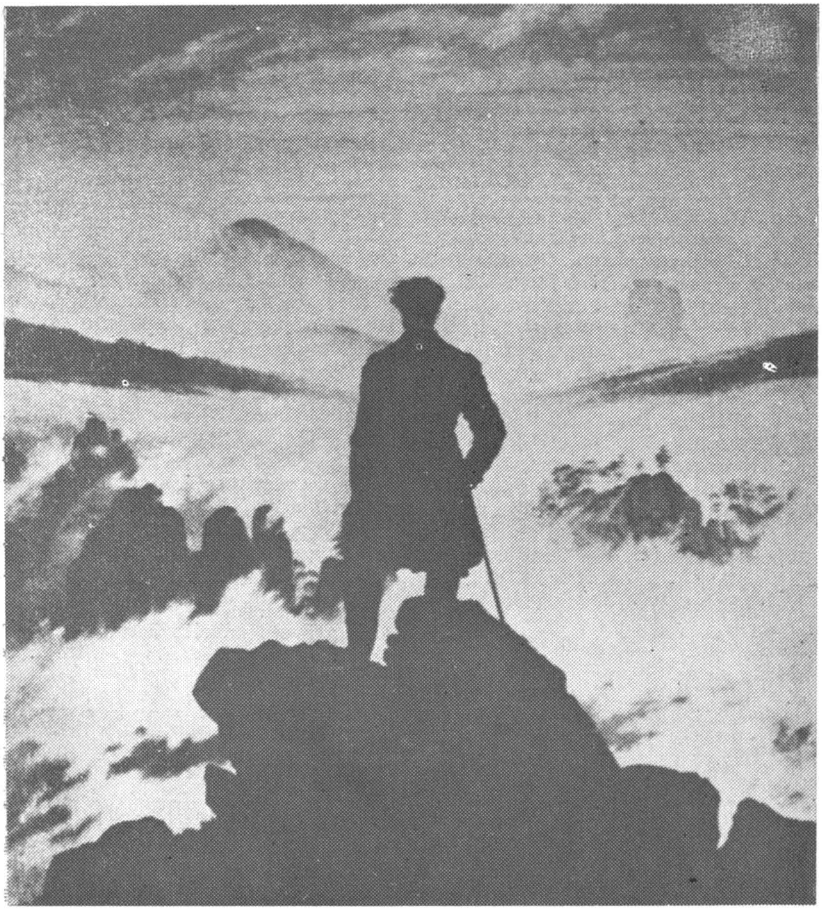
mani. Cimentul care asigură fuzionarea celor două „specificități" rămîne, însă, limba: limba în care e vorbit filmul, și e revelator, de pildă, faptul că, în gîndirea lui Wenders, tocmai limba în care e vorbit un film îi definește acestuia naționalitatea, fie și imaginată metonimic, ca parte pentru tot: „După trei filme în limba engleză — declara Wenders într-un recent interviu — vreau, neapărat, să realizez un film în limba germană. Cel puțin unul". Se înțelege, acest film în limba germană, va însemna un „film german", cu o problematică și chiar cu o plasticitate particulare. Dincolo de controversele în jurul definirii „naționalității" unui film (s-a subliniat, de pildă, că *Blow up* sau *Zabriskie Point*, vorbite în original în limba engleză, nu sînt filme britanice sau americane, ci italienești „puncte de vedere" ale lui Antonioni, judecată valabilă, *mutatis mutandis*, și pentru filmele „americane" ale lui Wenders), cred a nu greși susținînd că tinerii realizatori vest-germani au introdus în practica și în climatul cinematografic al țării lor un benefic cult al limbii naționale, firește o limbă remodelată în funcție de exigențele biunității audiovizuale care este filmul. Sînt rare peliculele vest-germane, bineînțeles cele semnate de autori de oarecare anvergură, în care dialogurile să fie tratate neglijent sau superficial, atît ca rigoare a elaborării scrise, în scenariu, cît și ca nuanțare a rostirii, în „Originalton" (priză directă) sau la postsincronizare. Exemplară, între toate, rămîne de bună seamă conduita lui Fassbinder: cu o temeinică formație teatrală, acesta a transvazat finețea vorbirii scenice în coloana sonoră, fără să o teatralizeze, ci dîndu-i o singulară tentă filmică, autorizînd critica să legitimeze de-a dreptul existența unei „Fassbinder-Sprache", distinctă, proprie autorului lui *Berlin Alexanderplatz*. Și permițînd, astfel, și o posibilă consacrare „lingvistică" a cineastului ca făuritor de limbă, *in proprio*, în rînd cu poeții (lirici sau dramatici). O nouă „rostire cinematografică germană", oare, în umbra celei „filozofice"? — s-ar întreba sociologii culturii.

Patriotismul cineaștilor din „noul val" vest-german poartă o amprentă ușor recognoscibilă — „Sturm und Drang", post-iluministă, deloc anacronică, în ciuda aparențelor: anacronică ar fi, dimpotrivă, cum nota Andrea Balzola, tînăr critic italian, atent la fenomenologia cinematografului din R.F.G., celebrarea unui crez prin imnuri, steaguri și entuziasme de tristă memorie hitleriană. Împrumutînd de la francezul „nouvelle vague" așa-numita „politique des auteurs" și exasperînd în felul acesta un individualism lingvistic ostentativ și libertar, care implică într-un fel genialitatea, cineaștii vest-germani lasă să penduleze o subtilă dialectică prin care, dacă pe de o parte, se tinde spre saturarea culturală a indivizilor creatori, pe de altă parte se năzuiește tainic spre înlănțuirea acestor „monade" într-un țesut conectiv unitar și omogen, de „școală națională", oricît de diverse și de disparate, la prima vedere, ar fi vocile care o compun. O împrospătată „Genieperiode" pare a sta să se înfiripe, măcar ca aspirație, ceea ce practic echivalează cu făurirea de capodopere. Ajungem, astfel, la o conexiune pe care o formulat-o apoftegmatic, în secolul nostru, un român, George Călinescu, într-o frază pe cît de ignorată de cineaștii vest-germani, pe atît de adecvată caracterizării activității lor: „...se cade să spunem că cea mai patriotică faptă a unui adevărat artist este să compună capodopere, abstrăgîndu-se de la orice tendință, fie și națională, spre a dovedi astfel viabilitatea spirituală a unui popor". Și, pentru a prelungi speculația „comparatistă", nu e lipsit de interes să notăm că istoricul literaturii române își descîntă locuțiunea în dreptul operei lui Duiliu Zamfirescu, care oferă o topografie morală în acord cu situații apărute pe glob, în Europa postbelică, dar și pe alte continente, fiindcă „opera romancierului a avut... înrîurire asupra Românilor de pretutindeni și poate că a contribuit la adunarea sufletelor" (unde ar fi îngăduit să se nuanțeze, în spiritul culturii germane, așa cum vrea Constantin Noica, dialogul

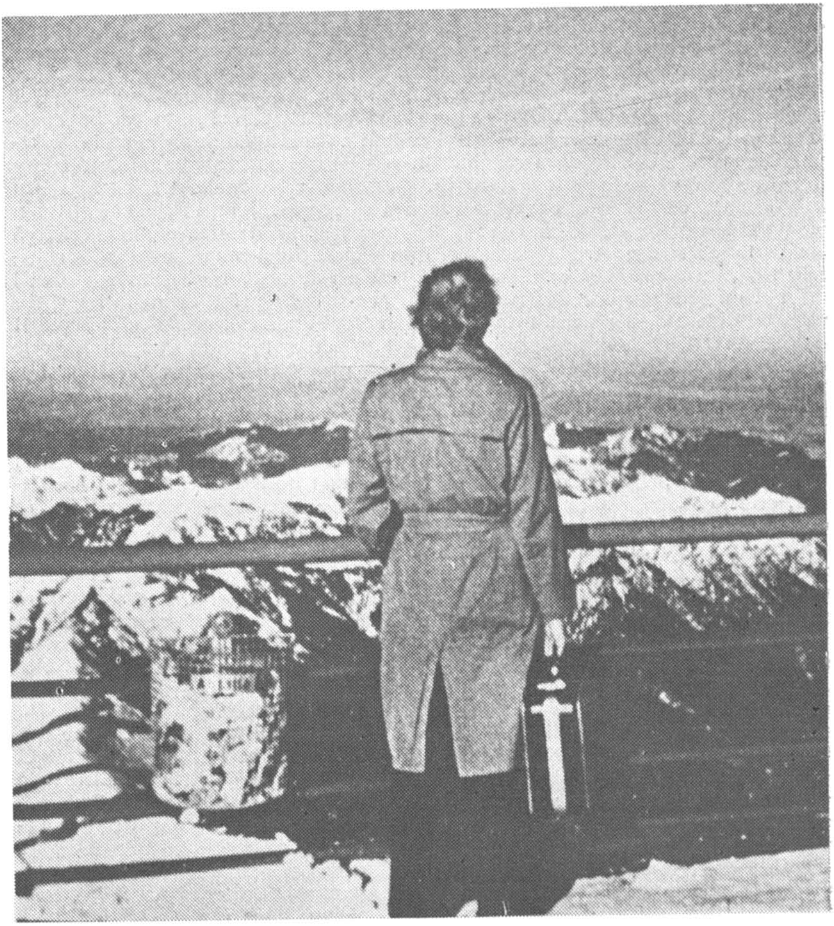
dintre *Geist* și *Seele*). Adunare a sufletelor: exprimată astfel sau într-un duh eventual mai puțin *ottocentesc*, deosebit, mai aproape de *Zeitgeist*-ul nostru, ce ascuțită aspirație conține o asemenea sintagmă pentru cineaștii vest-germani, gata oricînd să sublinieze — prin contrast, ca pe tot atîtea leitmotive psiho-sociale — „însingurarea“, „gerul“ sau „înghețarea sentimentelor“, „incivilitatea“ vieții interioare a indivizilor, în frapantă antinomie cu strălucitoarele efecte exterioare ale „miracolului economic“, într-o societate de consum! Emblematic sub acest aspect, este pentru critici *Die Ehe der Maria Braun* (primul din „trilogia BRD“ a lui Fassbinder): „*Căsnicia Mariei Braun* de Fassbinder este, și nu în ultimul rînd, un film despre amînarea sentimentelor, despre expectativa adevăratei vieți, pe care timpul a blocat-o... Caracterul exemplar al filmului rezidă în a fi arătat cum nu sentimentele, nu sufletele oamenilor, ci în primul rînd tehnicizarea rece a stat la baza reconstrucției națiunii. Iată de ce R.F.G. a devenit așa cum e astăzi: un stat în care valorile materiale contează mai mult decît cele omenești, ceea ce a condus mereu la revolte mai mici sau mai mari, chibzuite, dar și iraționale“. Considerațiile acestea sînt extrase dintr-o cronică a lui Urs Jaeggi („Zoom-Filmberater“, aprilie 1979) și au, desigur, dincolo de opera recenzată, o semnificație polemică și orientativă în ceea ce privește umorile politice ale cineaștilor de care ne ocupăm. În alți termeni, Noul Film German, lipsit de o propriu-zisă platformă-program estetică și, cu atît mai puțin, ideologică, se definește, oricît de generic, și printr-o *direcție politică*, chiar dacă nu ar fi să o socotim decît ca reacție îndreptată împotriva „pierderii sufletului“. Dar e mai mult decît atît.

Să nu uităm că înseși originile Tînărului Film German sînt implantate în plină expansiune a efectelor „exploziei“ economice inițiate în „Adenauer-Ära“ și apoi pilotate de liberalismul consumistic al urmașului cancelar Erhard. Printre

Momentul grevei muncitorilor metalurgiști din „*Dragă mamă, eu sînt sănătos...* de Christian Ziewer (1972)



ÎNTÎLNIRI CU PATRIA Singurătatea călătorului romantic. Caspar David Friedrich: *Wanderer über dem Nebelmeer*, Drumeț deasupra mării de ceață, 1918.



Singurătatea căutătorului de sine. Wim Wenders: *Mişcare falsă*, 1975. Noul Wilhelm Meister (Rüdiger Vogler) îşi contemplă ţara de pe Zugspitze.

alte efecte, desigur, au fost și filmele, politica în domeniul cinematografiei, care, se știe, au dus la o suprasaturație cu produse comerciale, polițiste, sexy și „pășuniste" (așa-zisele „Heimatfilme"). Împotriva lor s-au ridicat documentariștii adunați la Oberhausen, în februarie 1962, pentru a elabora „actul de naștere" al noii mișcări, celebrul lor Manifest. Acesta, însă, dă glas nu atît unui proiect ferm și limpede, sistematizat, cît unei stări de insatisfacție și inconfort în raport cu producția curentă de filme, revendicările fiind mai mult de ordin profesionist-economic: sînt amintite criza (morală) în care se zbate cinematograful; semnele de înviorare date de documentariști (în special de cei münchenezi organizați în grupul „DOC 59"); precum și transformarea scurt-metrajului în „școală și teren de experimentare"; sînt cerute apoi „noi libertăți", în virtutea argumentului că „avem, în legătură cu producția noului film german, idei concrete de ordin spiritual, legislativ și economic". Care sînt, totuși, aceste idei? Deși neînglobate, nici ulterior, într-un „corpus" doctrinar, ele au prins rînd pe rînd cheag în înseși filmele realizate. Și chiar dacă, în pragul anilor '80, Fassbinder se simțea îndreptățit să susțină: „Sînt aproape sigur că se pot face tot mai puține filme dintre cele care ar trebui să fie făcute", s-ar situa în afara adevărului cel care — critic sau cineast — ar afirma că, în primele două decenii de existență, Tînărul Film German, preschimbat apoi în Noul Film German, nu ar fi făcut multe, destul de multe, filme dintre cele care „a trebuit să fie făcute" (începînd cu majoritatea operelor lui Fassbinder!). La aproape douăzeci de ani distanță de Oberhausen, „Manifestul de la Hamburg", din toamna anului 1979, nu e mai transparent, ci la fel de sibilinic, ermetic: *„Forța noastră stă în varietate"*. Idee care, încă odată, pare să se opună conceptului de „școală", dar contradicția e din nou aparentă, deoarece diversitatea de teme, de procedee, de stiluri, se revarsă generos în matca unitară a unei culturi cinematografice pînă la urmă coerente, căreia tocmai promovarea felurimii îi lărgește simțitor frontierele, orizontul cognitiv și expresiv. Înăuntrul cărora, treptat dar cu tenacitate, se forează și în adîncime, fie pentru a analiza în cunoștință de cauză „starea lucrurilor", fie pentru a contura — deși rezultatele au fost uneori contestate — un „portret al generației", ba chiar un „identikit" a două generații: cea a părinților („Väter-Generation") și cea următoare (să-i zicem: *beat*).

Umorile poetice și politice — insinuate în grilele frămîntărilor financiar-economice și legislative — ale Noului Film German pot să fie descifrate, cu destulă eficacitate, în ultima apariție editorială îngrijită (dar și gîndită) de Alexander Kluge: *Bestands-Aufnahme: Utopie Film* (*Stop-cadru: utopie film*, Zweitausendeins, Frankfurt pe Main, „la mijlocul lui 1983"), o sinteză *sui generis*, caleidoscopică, mozaicată (dar lăsînd să răzbată ductul unui desen net) a „douăzeci de ani de Nou Film German", cu pledoarii îndîrjite și mereu actuale întru apărarea „cinematografului de autor", ca formulă unică de supraviețuire; cu sublinieri în favoarea spiritului documentar, aruncîndu-se sonde și punți noi în direcția publicului, căruia i se recunoaște (critic) primordialitatea în însuși procesul genetic al filmelor. Se înțelege mai bine, acum, ce a însemnat *Die Patriotin (Patriota,* 1979*)*, filmul și cartea aceluiași Kluge, dar, mai ales, se înțelege încă mai bine de ce a fost posibil și necesar „să se facă" un film ca *Deutschland im Herbst* (*Germania în toamnă*, 1978), a cărui primă caracteristică e de a fi o operă colectivă, unde — în ciuda eclectismului vădit al pozițiilor ideologice răsfirate în evantai — se elimină tendințele centrifuge, individualist anarhice, iar celulele de fagure artificial în care păreau să se închidă cineaștii se dovedesc a fi mai curînd draperia unei cortine fumigene, spre disimularea solidarității și a unei înfruntări a imobilismului, a osificării întru „bunăstare" a societății vest-germane. Autorii sînt dintre cei mai reprezen-

„Un Balzac al germanilor": Rainer Werner Fassbinder

DOUĂ SIMBOLURI ALE NOULUI FILM GERMAN

Angela Winkler în *Onoarea pierdută a Katharinei Blum* de Volker Schlöndorff și Margarethe von Trotta (1975)

Hanna Schygulla în *Căsnicia Mariei Braun* de Rainer Werner Fassbinder (1979) ▶

tativi: pe lingă Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel (autor, pînă atunci, al unei viguroase comedii satirice, *Lina Braake*, 1975), Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert (cărora li se adaugă, ca scenariști, Heinrich Böll și Peter Steinbach). Pe firul celebrului „Kaiser-Hymne" al lui Joseph Haydn (devenit ulterior „Deutschland-Lied") se perindă — între două coperte: funeraliile lui Hanns Martin Schleyer, președintele industriașilor vest-germani, răpit și apoi ucis de teroriști, și „înmormîntarea de la Stuttgart" a celor trei lideri RAF, „sinucigași" în închisoarea Stammheim, coperte semnate în colaborare de Kluge și Schlöndorff — situații de activism politic, examene de conștiință, revizuiri ale unor concepții de viață și chiar momente de *suspense* polițist. Unitar ca sursă a inspirației, dar mai ales ca reacție psiho-morală la „înghețarea simțămintelor" (*Die Macht der Gefühle, Puterea sentimentelor*, 1982, va fi titlul celui mai recent film al lui Kluge), *Deutschland im Herbst* reprezintă cu sinceritate și îngrijorată vibrație democratică o *stare de spirit* a intelighenției progresiste și, chiar sub semnul acesta, se cuvine a fi consemnat drept cel mai curajos și mai avansat *film politic* realizat pînă astăzi de cineaștii din Republica Federală. Merită, în acest sens, să fie reprodusă și opinia Lottei H. Eisner, de la Paris (în „Caméra/Stylo", 1981): „Miracolul economic, această epocă a materialismului adînc înrădăcinat, nu a dat decît filme mediocre. Artiștii germani sînt oameni ciudați: ei au nevoie de o anumită desperare, de o anumită exaltare febrilă, pentru a putea să devină cu adevărat creatori. Un film ca *Deutschland im Herbst* demonstrează grăitor lucrul acesta: numai atunci cînd tinerii cineaști germani s-au răzvrătit împotriva mediocrității și a birocrației mic-burgheze, reacționare, numai atunci și-au exprimat profunda aversiune față de buruiana nesmulsă a nazismului, au devenit cu adevărat creatori". Opinie îndreptățită, dacă o raportăm strict la asumarea unor atitudini civice în problemele cetății, dar mai mult decît discutabilă, în absolut: în 1981, Noul Film German se mîndrea, pe drept cuvînt, cu un palmares bogat și cu cîteva capodopere în afara oricărei bănuieli, pentru a nu mai pomeni de „rapelul" politic oferit de Margarethe von Trotta, și nu neapărat într-o situație „de febrilă exaltare" sau „de desperare", ci în una de calmă reflexivitate, prin *Die bleierne Zeit (Anii de plumb*, 1981*)*, unde este evocat, în filigran, destinul surorilor Ensslin și altitudinea lor morală (a amîndurora, adică și a „teroristei" Gudrun, a cărei înmormîntare intrase în episodul lui Kluge și Schlöndorff din *Deutschland im Herbst*).

Mai acut și mai pertinent decît Lotte Eisner, Alberto Moravia — unul dintre cei mai străluciți prozatori, dar și critici de cinema europeni — explică astfel trăsătura de bază a Noului Film German, într-un interviu prilejuit de moartea lui Fassbinder: „Originalitatea profundă a cinematografului german de după război constă în următoarele: în fața unor fapte istorice masive și extrem de ambigue, greu de înfruntat, precum nazismul și evenimentele succesive, Fassbinder și numeroși alți regizori germani au preferat să se plaseze fie mult deasupra lucrurilor, fie mult dedesubtul lor: mult « deasupra » în sensul de a recurge la emblematic, la simbolic, la metaforic; « dedesubt », într-un sens existențial, care a fost lucrul cel mai genial dintre toate. Ca să dau un exemplu, mi se pare că încercarea de a înfrunta « direct » un fenomen ca acela al terorismului nu poate să ducă la nimic valabil, deoarece e vorba de istorie în curs de desfășurare; aceasta a fost eroarea neorealismului italian: a crede că se poate face realism istorizant pe creasta unui fenomen în curs de desfășurare". Alternativa sugerată de Moravia e ispititoare și ne înlesnește, în continuare, demersul critic, deoarece, într-adevăr, energia expresivă specifică a lui Fassbinder se filtrează tocmai printre ochiurile finei rețele cu

care cineastul „pescuiește" din realitatea înconjurătoare (cum obișnuia să spună Pier Paolo Pasolini) și le organizează estetic în cadru, *cinèmele* în stare să restituie intensitatea, violența, dar și farmecul unei dăinuiri la nivel existențial sub linia de plutire a istoriei. Încă de la primele trei filme, din 1969, un triplu debut de-a dreptul, Fassbinder anunță o modalitate personală, diferențiată, de a stabili contactul cu realitatea vizitată și de a se strecura în spațiul ei, exprimînd-o cinematografic. Îmbibat de experiențe teatrale (brechtiene, cu precădere), singularul artizan pare să concretizeze o mai veche intuiție a lui Craig: a nu considera nimic preexistent în situația filmică, creîndu-se senzația că totul se naște atunci, pe loc, chiar în momentul cînd aparatul intră în acțiune și înregistrează fenomenele decupate. Amalgamat cu un solid simț al construcției, al echilibrării părților în funcție de întreg, precum și al progresiunii diegetice a povestirii, acest aer dezinvolt cu care e surprinsă clipa, facilitînd iluzia improvizației, învăluie filmele lui Fassbinder într-o irepetabilă aură de spontaneitate, cu o înaintare în timp și cu o instalare în spațiu rar întîlnite, vecine cu banalitatea, dar iscînd o nouă esență de firesc, de cotidian, muiate în misterul artei. Să fie, aceasta, calea care asigură adecvarea la lumea analizată, împlinirea „proiectului" în opera finită?

Fassbinder, individualist anarhic, cu constante simpatii de stînga, cum s-a autodefinit, a fost — dacă se poate spune așa — *„aedul"* unei lumi mărunte, anonime (cu minime excepții), vecine și chiar întrepătrunse, în jos, cu lumpenproletariatul, și, în sus, cu antreprenorul mijlociu, cu burghezia medie. Autorul lui *Bolwieser* și al lui *Warum läuft Herr R. Amok? (De ce l-a apucat pe domnul R. amokul* 1969*)* răspunde, pînă la urmă pozitiv, întrebării lui Pierre Emmanuel, reluată de Constantin Noica (și reprodusă de Gabriel Liiceanu în *Jurnalul de la Păltiniș*): „Mais qu'est-ce que nous faisons avec l'épicier?". Cineastul vest-german demonstrează prin imagini audiovizibile că „băcanul *este*" (chiar dacă „se exclude singur, din capul locului, din viețuire și ființă") și repropune, astfel, „o doctrină a lui *Seele*", sensibilă la „păsul" băcanului și al altora ca el. Chiar o variantă de băcan, un „marchand des quatre-saisons", un negustor de fructe și legume, este eroul (tragic!?) din *Der Händler der vier Jahreszeiten* (1971). Și ce este tînărul Peter din *Ich will nur, dass Ihr mich liebt (Eu nu vreau decît să mă iubiți,* 1976*)*, strîns între fălcile consumismului, cu ispitele plătite în rate? Dar Franz Biberkopf, cu filozofia lui „spontană" și compozită, împrumutată de ici de colo, de la păturile sociale cu care conviețuiește, în excepționalul serial TV *Berlin Alexanderplatz* (1979/80)? Noica nu o spune direct, dar ținta implacabilului său dispreț este mica burghezie, cea fără „antrenament cultural", non-intelectuală, locuind taman acel „interval uman care nu cade nici în precaritatea sub-umanului, nici în excelența geniului" cum zice, în replică, Gabriel Liiceanu (în același *Jurnalul de la Păltiniș*). Mai mult, amestecînd deseori nume de familie și croieli vestimentare din perioade diverse, Fassbinder atestă continuitatea istorică a acestui „interval uman", ale cărui rădăcini, în Germania, nu se împotmolesc în nazism, ci se pierd în Republica de la Weimar și, cu mult înainte încă, în secole trecute. Demonstrația, de fapt, nici nu e temerară din cale afară, de îndată ce, după Pier Paolo Pasolini, micburghezul este omul!

Vorbind despre „épiciers" și despre alții, sub aceștia, Fassbinder a aspirat, în schimb, la „excelența geniului", a vrut, adică, sunt cuvintele lui, „să fiu pentru cinematograf ceea ce Shakespeare a fost pentru teatru, Marx — pentru politică și Freud — pentru psihologie: cineva după trecerea căruia nimic să nu mai fie ca înainte"! Și, într-adevăr, acum după ce Fassbinder a murit, se poate spune cu onestitate că fără opera sa, cinematograful vest-german ar rămîne de bună

seamă mai sărac, deși „sărace", pînă la un punct, ne apar și „micile" sale „capodopere", inclusiv sub aspect financiar, veritabile *No-Budget-Filme*, filme cu un buget aproape inexistent: pe lîngă cele enumerate pînă acum, — *Angst essen Seele auf (Frica mănîncă sufletul*, 1973*)*, *Fontane Effi Briest (Effi Briest*, după romanul lui Th. Fontane, 1972—74), *Chinesisches Roulette (Ruleta chinezească*, 1976*)*, pentru a nu mai insista asupra amintitei „trilogii BRD" (RFG I, II și III) care, în afară de *Maria Braun*, cuprinde *Lola* (1981) și *Die Sehnsucht der Veronika Voss (Dorul Veronicăi Voss*, 1981*)*. Fără a uita, însă, nici o bătăioasă sinteză de teatru, cinema și TV, *Bremer Freiheit (Libertate la Bremen*, 1972*)*, definitorie pentru poliedrica personalitate a lui Fassbinder ca „om de spectacol" total. Total nu doar în accepția propusă de emulii wagnerienei „Gesamtkunstwerk", ci, mai ales, în sensul de a fi absorbit și folosit cu eficacitate *toate* mijloacele, tehnicile și procedeele pe care i le oferea cinematograful, începînd de la măruntele deschideri de diafragmă și de la „modelul" hollywoodian — revelat de către Godard și adoptat apoi cu patimă — al lui Douglas Sirk (hamburghezul de baștină Detlef Sierck, devenit cineast „minor" la Hollywood), și pînă la felliniana preferință pentru interioare și decoruri de studio: totul aprins și menținut la temperatura flăcăruilor melodramei. Fiindcă, *horribile dictu*, Fassbinder a avut un adevărat cult pentru opera lirică, susținînd fără sfială că *La Traviata* este ultimul liman, lucrarea extremă a culturii europene și că, după ea, „nu se poate concepe o operă de artă mai desăvîrșită"! Așadar, mobilizînd toate instrumentele care îi stăteau la îndemînă și rafinîndu-și la maximum cizelarea, pînă la a observa nu numai amănuntul documentar, de „culoare locală", ci filmînd, turnînd, adică făcînd cinema chiar așa cum se făcea în perioadele rînd pe rînd evocate (bineînțeles, cu condiția ca acestea să fie posterioare invenției fraților Lumière): *Lili Marleen* (1980), bunăoară, este gîndit și realizat cu deplină fidelitate în maniera UFA a anilor de război.

De ce e de crezut că Fassbinder a fost, cel puțin, atins de aripa genialității? Pentru extrema simplitate și liniștea creatoare ce l-au însoțit în toate incursiunile sale iscoditoare în lumea germană, îndeosebi postbelică, tratată „sub nivelul istoriei", ea însăși, această lume, sub un asemenea nivel. În esență, pentru marea *obiectivitate* a privirii sale, cineastul ajungîndu-și sie însuși, „autarhic", fără nevoia de a apela în afară, oarecum în genul elogiat de Giulio Carlo Argan la Georg Grosz (dar cu o subterană, aproape vulcanică pasiune abia conținută): „Analiza rece a situației e suficientă pentru a dezvălui, sub masca respectabilității burgheze, perversiunea instinctelor, întunecata poftă de violență și putere". Decizînd, ca Ahile, să trăiască puțin și intens, Fassbinder rămîne unul dintre cei mai prolifici cineaști din istoria modernă a acestei arte; în numele unei asemenea productivități (peste 40 de opere cinematografice și TV în 12 ani de muncă devoratoare!) a fost comparat cu Balzac. Într-adevăr, aidoma lui Balzac a încercat să-și făurească o proprie „comedie umană", aidoma lui Balzac, poate, a fabricat mici capodopere, cea supremă rămînînd, la rigoare, „opera omnia", contribuind cu fiecare titlu, cu fiecare „melodramă desăvîrșită" la recunoașterea și cunoașterea contemporanilor săi și meritînd, astfel, din plin calificativul de *artist* al ecranului sau cel dat de „New York Times": „Probabil, cel mai important realizator de film de după cel de al doilea război". Din lume, se înțelege.

Artist, după opinia mea, și în raport cu disjuncția poet/artist — Dante era poet, Petrarca era artist —, pentru că locul *poetului*, în Noul Film German, e ocupat, deocamdată cel puțin, de Werner Herzog. Despre el se vorbește și se scrie

ca despre un poet, ca despre cel mai „vizionar" exponent al actualului ecran german, ba, preluînd termenul de la Florian Hopf, anglo-saxonul Gerald Clarke se avîntă mai departe: „Există un minunat cuvînt latin pentru a indica pe cineva care creează totul: *demiurg*. Herzog este un demiurg". (Că Herzog este un demiurg e mai mult decît posibil; imposibil, în schimb, este ca demiurg să fie un cuvînt latin, din simplul motiv că e grec: cu cîtă maliție desprovincializată ne e dat să constatăm, de aici, că „neatenția", aproximația culturală nu-și aleg meridianele!) Dar în „demiurg" avem un vocabul *bifrons*, cu două sensuri, care îi cuprinde și pe Herzog, și pe Fassbinder. Desigur, înțelesul cunoscut de Clarke, respectiv de Hopf, e cel platonician, de „arhitect" sau „făurar" al unui univers (în cazul nostru, filmic), și îi șade bine lui Herzog. Mai este, însă, un înțeles, ba chiar e cel mai vechi, originar, ce-i drept mai modest, mai puțin spectaculos (romantic), acela de harnic „lucrător pentru popor": un asemenea demiurg a fost, poate, Fassbinder. Oricum, filmele lui Herzog numără, deocamdată, cele mai multe „unități de frumusețe", din punct de vedere estetic (absolut), fără a-l adumbri pe cel etic, pe cel spiritual. Potrivit formulei lui Moravia, Herzog s-ar situa la etajul celor care consideră și frecventează lumea deasupra nivelului istoriei, adică metaforic, recurgînd la apologuri sau parabole. Atingînd, așadar, o platformă de abstracție înaltă, și, trebuie să adăugăm imediat, spre a-i sublinia ținuta „vizionară", instilînd narațiunilor sale puternice doze de onirism. Cu Herzog, *visul* pătrunde în Noul Film German. Visul robust, însă — nu visătoria romanțioasă — învecinat cu coșmarul, un coșmar fast și, ca să spun așa, „istoricizat", traducînd în elemente concrete însuși dezideratul artistic al lui Umberto Barbaro, care îi invita tot timpul pe cineaști să-și „istoricizeze fantezia/imaginația". E o trăsătură, aceasta, sesizabilă încă de la lungul metraj de debut al lui Herzog: *Lebenszeichen (Semne de viață,* 1967*)*, unde în plină analiză „realistă" a situației dintr-un port pe insula Cos, în 1942, în toiul războiului, apare „viziunea" (vedenia, arătarea, „aievea" totuși) a unei nostalgice, mirifice văi a morilor de vînt, născute parcă din nimic. Ca și Pasolini, Herzog are obsesia „lumii a treia", mai precis a unor peisaje nu numai exotice (de gust al exotismului a și fost învinuit), nu numai fabuloase, ci cu deosebire expresive, prin apartenența la un „cult al frumuseții stranii", cum ar fi spus Poe. La Pasolini, asemenea locuri „fascinante și teribile" exercitau o atracție rațională și împlineau necesitatea quasi documentară de a reconstitui un univers preistoric, mitic, primitiv; la Herzog, ele mijlocesc și amplifică epifania, consolidează putința de a arăta ceva și de a face să se înțeleagă și altceva, în plus, misterios. Eventual chiar în termenii ecuației stabilite pentru metaforă de Lucian Blaga: $a = b + x$. În *Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, mînia lui Dumnezeu,* 1972*)*, de pildă, parabolă a imperialismului istoric și contemporan (Chile, Vietnam), pluta cu expediția lui don Lope de Aguirre constituie termenul concret al metaforei (a), iar apele Amazonului cu scurgerea lor cînd lentă, cînd vertiginoasă, echivalează figurativ, plasticizează primul termen (b), pe cînd misterul „infernului junglei verzi" (x) e sugerat de impenetrabilitatea vie, forfotind de necunoscut, a țărmurilor, de pe care sosesc permanente mesaje (săgețile otrăvite, lăncile lungi, inclusiv senzaționala apariție a unei corăbii oprite, eșuate, în crăcile înalte ale unui copac secular), din partea stăpînilor unor meleaguri fățiș ostile. Tot o parabolă, de o ironică distanțare — a valorii și limitelor „educabilității umane" — este și *Jeder für sich und Gott gegen alle (Fiecare pentru sine și Dumnezeu împotriva tuturor,* 1974*)*, în care handicapatul Kaspar Hauser visează, la un moment dat, un pustiu de nisip (de fapt, o secvență dintr-un film anterior al lui Herzog: *Fata morgana,* 1968/70), cu simbolica învățătură a Saharei, transmisă prin conducătorul cara-

vanei orb, capabil să ghicească calea cea dreaptă după gustul nisipului: apetit deci pentru o „cultură" cu alte antene decît cele strict raționale, ca aceea europeană, de care se cuvine să ținem seama, integrator. În sfîrșit, într-o societate aproape total devotată carierei, succesului financiar, parvenirii, aranjamentelor utile și utilitariste, *Fitzcarraldo* (1982), recenta operă a lui Herzog, propune de-a dreptul motivul gestului gratuit, lansează o pledoarie în favoarea „utilității inutilului": un împătimit al operei lirice, Fitzcarraldo îi e numele (hispanizare a lui Fitzgerald), își propune ca scop suprem al vieții sale să „introducă" belcanto-ul în jungla Amazonului, și nu oricum, ci prin vocea și persoana lui Caruso (suntem la începutul secolului). După eforturi și sacrificii abnorme — partea centrală a filmului e ocupată de silnica traversare a unui munte de către vaporul fluvial închiriat, tras cu otgoane, „lectio difficilior", o aventură nebunească — eroul își vede visul, fie și parțial, împlinit: indigenilor, localnicilor le este asigurat un spectacol de operă, cu orchestră, cor și soliști, chiar pe puntea vasului. Ar fi greu de susținut că fascinația poeziei (ne aflăm din nou în Peru) e aceeași ca în *Aguirre*, unde părea irepetabilă; cert e, însă, că prin aceste două filme, Herzog dezvăluie, ca și protagonistul său predilect, Klaus Kinski, două ipostaze, două categorii ale „logicii frumosului", cum ar scrie Liviu Rusu: una demoniac-anarhică („tensiune descătușată"), în itinerarul de „profanare istorică" al lui Aguirre; cealaltă, apolinic-echilibrată („tensiune încordată"), în aventura „culturală" a lui Fitzcarraldo. Ce aduce nou Herzog prin toate acestea în arta filmului, german și universal? Așa cum năzuiește, în cultura noastră, Constantin Noica, — o „reabilitare a *individualului*" și o victorie a *spațialității* (căci numai „spațiul" e *bildend*, formativ) în încleștarea ei cu timpul: de fapt, în finalul lui *Aguirre*, timpul — dublat mereu de unda marelui fluviu — este supt definitiv de spațiu, de ochiul vîrtejului în care intră, umilită, pluta „conquistadorilor", și odată cu ea, însăși „ideologia" colonialistă. Sub raportul limbajului cinematografic — aparent paradoxal, pentru că marea sa biruință este aceea a poeziei, inclusiv în sens de lirism, de vibrație lirică, precum și a fanteziei, a zborului „vizionar" tocmai — Herzog răscumpără totodată și „realitatea fizică", atît de scumpă lui Kracauer, deși într-un alt mod decît Wenders (de o „cotidianizare aproape existențială), o „realitate fizică" pe care o absoarbe, asumînd-o, în însuși fiorul poetic.

De aici, diferențierea lui Herzog, ale cărui începuturi poartă o elegantă, dar nu mai puțin netă, pecete „experimentalistă", în raport cu un experimentalist, i-am putea spune, „pur", ca Werner Schroeter, născocitor al unei poetici personale pe cît de simplă, pe atît de eficace, fundamentată pe „de-construirea" și pe convenționalizarea maximă a narativității filmice, inclusiv în direcția unui „istorism" operistic: atît *Eika Katappa* (nume fictiv, 1969), cît și *Der Tod der Maria Malibran (Moartea Mariei Malibran,* 1971*)* își încheagă un ritm ce se definește progresiv pe canavale de muzică de operă (iar melodramă lirică!), sub formă de matcă sonoră, în timp ce imaginile vizuale curg cu o autonomie a lor, extrase din intuiții și percepții subiective, ceea ce i-a și determinat pe critici să remarce un anumit „narcisism" al lui Schroeter. O introspecție în stare să reinventeze și să reflecte un univers, ca într-o „oglindă personală", unde suverane sunt destructurarea și decalarea asincronică împinse la consecințe extreme (imaginea arată una, posedă un ritm propriu chiar, în timp ce coloana sonoră face să răsune, autonom, alte ritmuri). Efectul final, trebuie admis, e fascinant, deși, bănuiesc, irepetabil. Oricum, tocmai à propos de *Maria Malibran*, unde mijloacele tehnice sînt folosite la perfecțiune, s-a spus și s-a scris că a oferit pentru prima oară, în lume, un veritabil echivalent filmic al „operei *in musica*". În această ciudată încercare de a

stoarce „mijlocul cinema" de toate resursele şi posibilităţile sale, Schroeter e însoţit, pe un culoar paralel, de o cineastă, Ulrike Ottinger, într-un registru, însă, exclusiv ironic, parodistic (în timp ce Schroeter tinde uneori, cu gravitate, şi spre dramă, dacă nu spre tragedie). În *Madame X — Eine absolute Herrscherin (Madam X — O domnitoare absolută,* 1977*)*, de exemplu, Ottinger încropeşte un joc feminin şi feminist plin de savoare (introducînd şi un vîrf de cuţit intelectualist), în care centrul acţiunii trepidante e ocupat de gustul aventurii. Imaginaţia cineastei se avîntă liber în toate direcţiile, chiar dacă peripeţia genuină e mereu ameninţată, ba chiar blocată de chingile civilizaţiei ultratehnologice. Inspiratoare se dovedesc a fi lecturile din Virginia Woolf, iar filmul s-ar putea atribui genului „science-fiction", unde locul ştiinţificului e luat, cu aceeaşi funcţie, de livresc.

Nu mai puţin adevărat e că Ulrike Ottinger ne introduce, fie şi la modul mucalit, şăgalnic, în orizontul mentalităţii şi psihologiei feminine, reamintindu-ne că o caracteristică dintre cele mai vii ale Noului Film German este masiva afirmare, înlăuntrul său, a unui *grup compact de cineaste, de realizatoare-femei*. Compact şi consistent, dar mai mult polemic şi bătăios se arată a fi acest grup, de îndată ce, forţînd statistica (nu s-a spus, oare, despre aceasta că e basmul raţiunii?), el cere cu vehemenţă 50% din banii destinaţi finanţării filmelor, adică jumătate. Sunt chiar cuvintele talentatei autoare a unei pelicule de o mare fineţe analitică, *Erikas Leidenschaften (Suferinţele Erikăi,* 1976*)*, Ula Stöckl: „Fünfzig Prozent der Produktionsgelder für uns! Wir wollen die Hälfte vom Geld!" Îi ţin isonul colegele cineaste, dar şi presa specializată (există chiar o publicaţie trimestrială, „Frauen und Film", fondată în 1974) sau critica universitară, consacratoare. Profesoara de la Köln, Renate Möhrmann, bunăoară, a tipărit volumul *Die Frau mit der Kamera (Femeia cu aparatul,* 1980*)*, în care povesteşte „zehn exemplarische Lebensläufe", zece biografii exemplare ale unor realizatoare-femei, de la Heidi Genée la Helma Sanders-Brahms şi Jutta Brückner, în frunte, desigur, cu Margarethe von Trotta, istorii patetice care mi-au sugerat un traseu important al cronologiei cinematografului din R.F.G., posibil de intitulat: de la „salahoarele molozului" („Trümmerfrauen", care apar şi în *Germania anul zero*) la „femeile cu aparatul". (În parte, dealtfel, Renate Möhrmann l-a şi parcurs, fixîndu-l în cartea ei prin destinul individual şi colectiv al regizoarelor intervievate).

Am scris mai sus: în frunte cu Margarethe von Trotta. Aşa şi trebuie să fie, deoarece ea îşi domină colegele de breaslă prin co-regia, întîi, la *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (*Onoarea pierdută a Katharinei Blum,* 1975), şi apoi prin regia autonomă la *Das zweite Erwachen der Christa Klages (A doua deşteptare a Christei Klages,* 1977*)*, explozivă întîlnire şi coliziune de mentalităţi şi interese, la diverse partere sociale, simbolizate de cele trei eroine distinct caracterizate, dar, mai ales, prin *Die bleierne Zeit* (1981) şi *Heller Wahn (Nebunie lucidă,* 1983*)*, acesta din urmă, iarăşi, o scrutare de conştiinţe — tot ale unor femei, fireşte — privilegiindu-le pe cele mai umbroase, în portrete cu linii ferme şi în relaţii interumane dificile, împovărate de mediile de muncă şi de grupurile sociale de adopţiune. Aceasta nu înseamnă că alte regizoare nu au atins aceleaşi cote de expresivitate: sunt cel puţin cinci, numele, şi de două ori pe atîtea, titlurile, de un calibru sensibil egal: Jutta Brückner, cu *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen (O fată cu totul şi cu totul stricată,* 1976*)*, schiţă de portret al unei tinere contemporane ce-şi găseşte cu greu echilibrul propriei existenţe, precum şi cu aplicata sondare a frămîntărilor, adînci şi superficiale, proprii adolescenţei, ca şi a anevoioasei revelaţii a identităţii feminităţii unei adolescente din *Hungerjahre* (Ani de foame, 1980); Helma Sanders-Brahms, după un pregnant *Heinrich* (1976), biografie a lui Kleist

în genul montărilor Arianei Mnouchkine *(1789, Molière)*, realizează *Deutschland, bleiche Muller (Germanie, mamă palidă,* 1978*)*, o operă foarte apropiată de performanța lui Schlöndorff cu *Die Blechtrommel,* în care soarta unei femei și aceea a poporului ei se luminează reciproc, împletindu-și frustrațiile și amarele dezamăgiri; Heidi Genée, eficace și combativă adaptatoare a povestirii lui Theodor Fontane, *Grete Minde* (1976), figură exponențială pentru literatura dedicată emancipării femeii în secolul trecut, și, după aceea, realizatoare a unui film, de asemenea polemic și acut, *Als Eins und Eins noch Drei war (Pe vremea cînd unu și cu unu mai făceau încă trei,* 1979*)*; Helke Sanders, pedagogă prin vocație, cu scurt-metraje educative, dar și cu lungul metraj *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit-REDUPERS (Personalitatea multilateral redusă-Redupers,* 1977*)*, stimulantă incursiune în orizontul profesional al femeilor, ca și în acela al raporturilor de familie; Elfi Mikesch, austriacă de baștină, cu lentul, dar pînă la urmă învăluitorul *Ich denke oft an Hawaii (Mă gîndesc adesea la Hawai,* 1978*)*, scandare cronologică a unor vieți, de familie, trăite fără relief, îngrădite de o „civilizație a kitschului".

Pleclnd de la veselul îndemn al primei regizoare din istoria cinematografului· Alice Guy-Blaché (1900): „Filmați, doamnelor! Nu există nimic în regia unui film, pe care o femeie să nu-l poată face la fel de ușor ca un bărbat!", — autoarele cinematografice vest-germane, în ansamblu și una cîte una (cu foarte puține excepții), „își pun cu consecvență — cum scria Ulrich Gregor — problema felului în care femeile le văd pe femei, urmărind tentativele lor de a-și găsi un limbaj propriu și o conștiință de sine". Așadar, o caracteristică generală a Noului Film German e reluată și întărită, și chiar amplificată și nuanțată, prin specifica tendință a *căutării identității de femeie:* și fiindcă nu odată, istoria poporului german a fost declinată la feminin, și capacitatea sau modalitățile de a concepe și trăi filmul au fost învîrstate de gîndirea și sensibilitatea acestor cineaste de primă mînă (și prin comparație cu regizorii-bărbați).

Afirmația aceasta ar contrasemna-o, fără îndoială, un profesionist de talia lui Volker Schlöndorff, și nu numai pentru că e tovarășul de viață și colaboratorul Margarethei von Trotta. Schlöndorff: cel mai norocos, pînă acum, dintre toți autorii vest-germani, cel puțin în planul consacrării publice, al notorietății, datorită premiilor obținute cu *Die Blechtrommel,* în care, se restituie, deși nu mereu învăluit în aura misterului, „basmul" vizionar al lui Günter Grass — lucrare încredințată mai mult forței cuvîntului (dialog, monolog și monolog interior) și definindu-și autorul drept cel mai „literar" dintre regizori —, fără a fi, neapărat, acest film, și cel mai bun al lui Schlöndorff. De exemplu, opinia îmi aparține, chiar debutul în lung-metraj, tot o ecranizare, cu *Der junge Törless, (Tînărul Törless,* 1965/66*)* după Robert Musil, mi se pare mai strict și mai omogen ca stil, foarte exact în analiza termperamentelor unor cadeți-colegieni din austerele școli ale împărăției habsburgice, ca și în cristalizarea procesului de dobîndire a conștiinței, paralel cu cel de anticipare a fascismului. Original, vioi, în „stil popular", *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach (Neașteptata îmbogățire a oamenilor săraci din Kombach,* 1970*)*, secțiune brechtiană în viața unui sat din Oberhessen (în 1821), cu striațiuni haiducești balcanice, e cît se poate de captivant. După un fel de răgaz oarecum monden al inspirației, cu *Die Moral der Ruth Halbfass (Morala lui Ruth Halbfass,* 1971*)*, mare succes de public!, — Schlöndorff își răscumpără lenevirea prin *Strohfeuer (Foc de paie,* 1972*)*, critică a familiei mic-burgheze

(intelectuale), dar, în special, prin *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, film care a întrunit consensuri largi şi printre spectatorii din străinătate, considerat un fel de emblemă a întregului Nou Film German, pamflet politico-social împotriva imoralităţii şi violenţei oficiale în societatea vest-germană, chiar dacă nu ajunge la rădăcinile relelor. Cineast „literator", Schlöndorff este exact aşa cum l-a definit, încă din titlul unui eseu, Eckhart Schmidt: profesional, pragmatic, ambiţios. Aş adăuga: premiantul clasei, bine văzut de profesori şi de asociaţia părinţilor, dar pînă la urmă depăşit, efectiv, de foştii „codaşi". Ceea ce nu înseamnă că nu-şi găseşte un loc al său, distinct, printre „cei cinci mari" cineaşti contemporani din Germania occidentală.

Se întregeşte acest cvintet al „fruntaşilor" prin figura lui Alexander Kluge „mentorul", „patriarhul", „pionierul", mintea organizatorială cea mai lucidă şi „speakerul" cel mai abil, mai avizat, în relaţiile cu autorităţile şi cu publicul. Beneficiind de studii superioare în drept (doctor în „jura") şi de o formaţie politică marxistă, Kluge e cel care a conceput şi apoi a meşteşugit, din aproape în aproape, structurile şi instituţiile Noului Film German. O asemenea înzestrare, însă, nu o exclude pe cea artistică, fiindcă în producţia de filme, departe de a fi un teoretician sau un simplu artizan, Kluge e un cineast autentic, saturat de o intelectualitate reflexivă, niciodată lipsită de o generoasă deschidere umană. Şi-apoi, primul său lung-metraj, *Abschied von gestern (Bun rămas zilei de ieri,* 1965/66*)* este şi primul film de ruptură de la mijlocul anilor '60, poate prima operă cu adevărat indicativă pentru întreaga mişcare declanşată de Manifestul de la Oberhausen (semnat şi de Kluge). În rătăcirile protagonistei Anita G. s-au citit, la premiera peliculei, deruta şi incertitudinile unei societăţi în căutare de sine, dar, aşa cum s-a văzut, aproape exclusiv pe căile reificării persoanei omeneşti, ale refuzului sentimentelor şi ale cedării în favoarea opţiunilor consumiste. Opţiuni şi mai transparente în *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin (Ocupaţii ocazionale ale unei sclave,* 1973*)*, precisă incizie în moravurile unei colectivităţi citadine, la nivelul asistenţei medicale, precum şi în *Der starke Ferdinand (Ferdinand cel tare,* 1975*)*, un fel de parabolă realistă a raporturilor alienante dintre întreprinzătorul capitalist şi muncitori, exasperate în plus de acţiunea „cozilor de topor" din poliţia personală a patronului. Intelectual de rasă, curios şi interesat de totalitatea scibilului în timpul în care trăieşte, Kluge s-a apropiat în ultima vreme de construcţii cinematografice de tip, să-i spunem aşa, enciclopedic, caleidoscopic, în care diversele informaţii sau domenii de cunoaştere se conjugă interdisciplinar, urmînd ca tocmai din interferenţele lor să se nască descoperirea, „dumirirea" socială, politică, ştiinţifică a spectatorului: *Die Patriotin* este un asemenea colaj, care, plecînd de la „lecţia de istorie" din *Deutschland im Herbst*, amplifică şi aprofundează deopotrivă un discurs filozofic complex, cu accente şi diagnosticuri exacte puse stării ideologice şi culturale a contemporaneităţii (vest-germane, dar şi dincolo de fruntariile acesteia).

Fără să fie investit ca şef de şcoală propriu-zis, Kluge autorizează, parcă, prin înseşi contribuţiile sale multiple, ideea de şcoală naţională cinematografică şi credinţa în vitalitatea sa. Dealtfel, Noul Film German întruneşte aproape toate condiţiile pentru a fi considerat o adevărată „şcoală naţională", unele dintre ele fiind chiar cu prisosinţă devansate. Începînd cu prima: promovarea şi stimularea unor mari valori şi personalităţi artistice novatoare, capabile să exploreze teritorii

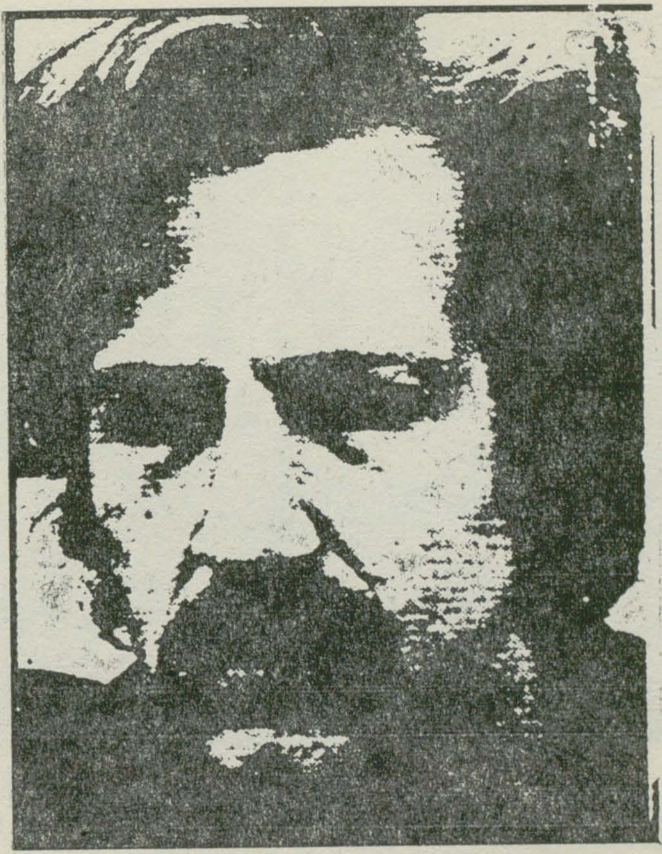
noi de expresivitate şi să dea la iveală opere de vîrf, exponenţiale şi originale. Grupului celor „cinci mari" (Herzog, Fassbinder, Wenders, Kluge, Schlöndorff) i se adaugă o serie de realizatori foarte apropiaţi ca zestre fantastică, inventivă, care la rîndul lor, „popularizează", „socializează" temele şi motivele capodoperelor, lărgindu-le şi sporindu-le făgaşul. Jean-Marie Straub, alsacianul stabilit acum la Roma, activ în anii '60 în R.F.G. (cu *Nicht versöhnt, Neîmpăcaţi*, 1964/65, analiză a raporturilor şi răspunderilor politice generaţionale, şi cu *Chronik der Anna Magdalena Bach, Cronica A.M. Bach*, 1967, originală, persuasivă îmbinare de spirit documentar şi ficţiune imaginativă, proiectînd cuceririle discursive gen „nouvelle vague" pe un fundal de istorie culturală germană); Ulrich Schamoni (cu *Es*, 1966, anticipator al studiului „americanizării vieţii" în Germania occidentală); Haro Senft (cu precise preocupări în domeniul pedagogiei şi educării vîrstelor fragede, în *Der sanfte Lauf, Fuga cea lină*, 1967, sau *Ein Tag mit dem Wind, O zi cu vîntul*, 1978); Edgar Reitz (cu *Mahlzeiten, Prînzuri*, 1967, încercare de „portret al unei morale", şi *Cardillac*, 1968/69, actualizare a povestirii lui E.T.A. Hoffmann, „Domnişoara de Scudéry", cu accente aşezate pe contrastul dintre artist şi păturile suprapuse); Hans Jürgen Syberberg (*Ludwig—Requiem für einen jungfräulichen König, Ludwig, recviem pentru un rege feciorelnic*, 1972, propunere de experimentalism fantastic a unui regizor îndrăgostit mai mult de sine decît de propriile-i fantasme); Christian Ziewer (cu *Liebe Mutter mir geht es gut, Dragă mamă, eu sînt sănătos*, 1972, viguroasă secţiune în viaţa unei uzine, într-un moment de criză în relaţiile patron-mînă de lucru, subliniind necesitatea solidarităţii muncitoreşti în luptele claselor); Robert von Ackeren (ironic analist al mediilor burgheze, tratate în cheie melodramatică, în *Harlis*, 1972, *Der letzte Schrei, Ultimul strigăt*, 1974/75 sau *Deutschland privat, Germania în particular*, 1980); Peter Lilienthal (polemic antiimperialist în *Es herrscht Ruhe im Land, În ţară domneşte liniştea*, 1975, evocator critic al trecutului în *Malatesta*, 1969, „singurul regizor din Noul Film German care a rămas în afara prelucrării realităţii din Republica Federală"); Hark Bohm (poate cel mai sensibil poet al copilăriei şi al adolescenţei, în *Nordsee ist Mordsee, Marea Nordului e Marea Mortului*, 1976, şi în mai liricul *Moritz, lieber Moritz, Moritz, dragă Moritz*, 1977); Erwin Keusch (ingenios ţesător al motivului politico-economic pe însăşi urzeala „spectacolului" în *Das Brot des Bäckers, Pîinea brutarului* 1976, bazat pe o experienţă a propriei biografii); Hans W. Geissendörfer (cu *Die gläserne Zelle, Celula de sticlă*, 1978, care ascunde în intrigi poliţiste o energică denunţare a corupţiei şi însingurării în societate); Reinhard Hauff (*Messer im Kopf, Cuţitul în cap*, 1978, continuare şi depăşire a temei din *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, ca şi a celei din propriul episod inclus în *Deutschland im Herbst*); Uwe Friessner (*Das Ende des Regenboges, Sfîrşitul curcubeului* 1979, reflex al neliniştilor şi nehotărîrilor vîrstei adolescente, în mediul mic burghez şi în cel interlop al Berlinului de vest); şi, s-ar putea susţine, foarte mulţi alţii, confirmînd aserţiunea peremptorie din amintitul *Lexikon des internationalen Films*: „Niciodată în istoria filmului german nu a existat o asemenea bogăţie de talente ca după 1962, bogăţie sporită încă şi mai mult după 1968". Cantitate şi calitate! Am ilustrat, astfel, cea de a doua şi de a treia caracteristică ale unei „şcoli": „socializarea" operelor de vîrf printr-un raport de comunicare şi cointeresare morală, intelectuală, între personalităţile creatoare şi massa cineaştilor. Aici, la acest capitol al „socializării" şi al „solidarizării" massei de cineaşti, ilustrat prin belşu-

gul de talente, se cuvine să cuprindem, măcar printr-o enumerare sumară, numele unor operatori de imagine străluciți — de la Dietrich Lohmann și Michael Ballhaus, la Xavier Schwarzenberger și Robby Müller, dar, mai cu seamă, extrem de variata și valoroasa pleiadă de actori și actrițe, veritabile simboluri vii ale Noului Film German, lansate sau relansate de acesta: Klaus Kinski, Hanna Schygulla, Bruno Ganz, Angela Winkler, Günter Lamprecht, Margit Carstensen, Jutta Lampe, Barbara Sukowa, Brigitte Mira, Gottfried John, Ivan Desny, Rosel Zech, Eva Mattes, Vera Tschechowa, Ingrid Caven, Lisa Kreuzer, Rüdiger Vogler, Tina Engel, Helmut Griem, Senta Berger etc. etc., fără a uita de „veteranii" Lina Carstens, Fritz Rasp, Elisabeth Bergner sau Lil Dagover, și nici de Margarethe von Trotta sau Fassbinder, ca actori. Dar lista lor e departe de a fi epuizată. Rămîne de discutat, în schimb, ultima condiție și poate cea esențială: solidaritatea și comprehensiunea reciprocă dintre cineaști și public. Acesta e „ciotul" de care s-a împiedicat, îndeosebi la începuturi, „aliotmanul" Noului Film German; și totuși, după depășirea fazei „experimentale", care împacheta sensurile și mesajele într-un ambalaj voit obscur, problema cuceririi publicului prin „spectacol" (și prin *story*) a pierdut mult din caracterul ei precar. Herzog, în *Aguirre* sau în *Fitzcarraldo*, e de-a dreptul spectaculos, Schlöndorff, să nu mai vorbim, a fost aproape totdeauna un povestitor în stil clasic, iar Fassbinder, în rama cultului său pentru Sirk — dar și a unei mîndrii patriotice tăinuite — a voit foarte repede, după primele cinci-șase titluri, să facă film ca Hollywoodul, mai bine decît Hollywoodul! (De fapt: mai artistic decît Hollywoodul!) În acest sens, Noul Film German a reactualizat o veche observație a lui D.I. Suchianu, din anii '30, cu privire la cinematograful mut: „Germanii — care au imensa calitate de a fi buni școlari — au urmat cu sfințenie lecția primită din America, adăugîndu-i acea spiritualitate mai « intelectuală » care e, fără contest, o însușire pur europeană. Case ca « Ufa » sau « Mercur » știu acum să creeze scene cinematografice, « unități de frumusețe » de calitate superioară celor americane". Istoria se repetă, așadar, fiindcă la fel ca expresionismul postbelic al anilor '20, și Noul Film German a văzut limpede calea principală, „majoră", prin care să se afirme pe plan internațional în *filmul — operă de artă*. Și tot la fel ca expresioniștii și ca înaintașii — un Murnau, un Lang, un Pabst, dar și Käutner sau chiar contestatul Staudte, care le-au fost, în ciuda oricăror afirmații contrarii, într-un fel sau altul, maeștri, figuri-reper ale unei *radiții*, mereu prezente în sîngele istoriei trăite astăzi — și „tinerii Filmemacher-i" din noul val german s-au priceput să valorifice tocmai virtuțile europene ale civilizației și culturii lor. În sfîrșit, ca orice școală, și cea vest-germană a înregistrat momente de discontinuitate, crize de inactualitate, pași bătuți pe loc în halte de recuperare sau de sistematizare a cuceririlor, contradicții, și meditații fecunde și, așa cum au repetat cineaștii înșiși, la Hamburg, multă, multă diversitate stilistică și temperamentală. Diversitate care nu poate să respingă sau să elimine gîndul de unitate și de continuitate, ci, cel mult, să-l disimuleze. Adoptînd și adaptînd la propriile nevoi *politica autorilor*, împrumutată de la francezi, cineaștii vest-germani au fost, în fond, mult mai solidari și mai gravi în cadența și timbrul imprimate mișcării lor, îndepărtîndu-se constituțional de amuzanta butadă prin care Truffaut definea: „*Nouvelle vague?* Pierre îl vorbește de bine pe Georges, care intră în delir cînd aude de Julien, care îl supervizează pe Popaul, care se aso-

ciază în coproducţie cu Marcel, care a scris cu atîta entuziasm despre Claude!" Dimpotrivă, solidaritatea celor care alcătuiesc curentul Noului Film German e de altă natură, atingînd — tăcut, fără vîrtejuri clocotite — adîncimea dorului şi dragostei de patria lor, de cultura acesteia care îi întrupează însăşi istoria, mai veche şi mai nouă. Ca şi ruşii, tocmai pentru că au fost buni „şcolari", germanii au avut în sînge perfecţionismul, tenacea năzuinţă către „lucrul bine făcut", foarte bine făcut chiar. După Olimpiada de iarnă de la Sarajevo, un publicist trimis acolo se întreba (în „Die Zeit"), făcînd desigur aluzie la medalia de aur obţinută de schiorii vest-germani în proba de biatlon, care include şi tirul: „Ce-o să creadă, oare, ceilalţi despre noi, acum, că am devenit din nou cei mai buni la tragerea cu arma"? Nu ştiu ce o să creadă, într-adevăr, lumea în legătură cu această performanţă, care, în orice caz, trebuie să rămînă strict sportivă. Ştiu, în schimb, ce ar fi răspuns „ceilalţi", publicul mondial, printre care şi noi, cei de aici, dacă un critic de cinema s-ar fi întrebat: „Ce-o să spună lumea cînd — după Cannes Veneţia, Oscarul anilor '70 — o să-şi dea seama că suntem din nou cei mai buni în a face film?". Lumea ar fi spus, desigur: bravo! Fiindcă, tocmai cei mai buni şi mai angajaţi cineaşti vest-germani în lupta pentru apărarea libertăţii şi democraţiei se numără şi printre cei mai îndîrjiţi garanţi ai imposibilităţii unei noi „ascensiuni a lui Arturo Ui", adică a unei consecuţii de tipul „de la Caligari la Hitler".

Se învederează astfel profilul altimetric, material şi sufletesc, creativ, al itinerarului parcurs în ultimii douăzeci de ani de cineaştii reprezentativi ai Republicii Federale Germania, făcînd parte dintr-un front artistic omogen şi care nu se mai pot speria de dojeni paternaliste de felul: „Copii, fiţi recunoscători pentru caviarul ce vi se oferă [prin «miracolul economic»] şi gîndiţi-vă la timpurile grele, cînd nu se găsea nici măcar pîine uscată" (dar să se mai găsească, oare, pe toate drumurile, acest caviar cinematografic?). Autorii noştri sunt, dimpotrivă, pregătiţi să-şi apere cuceririle, prompţi în a răspunde, cum au şi răspuns: „Vom găsi mijloacele şi căile de-a apăra arta de gîzii ei".

De la dobîndirea unei identităţi şi de la cunoaşterea realităţii (vest-germane), la credibilitate şi încredere: acestea sunt criteriile şi parametrii în interiorul cărora pare a se dezvolta şi în viitor şcoala vest-germană de cinema. O entitate care a captat de pe acum atenţia criticii şi a spectatorilor din multe părţi ale globului, ocupînd un loc de seamă în ierarhia mondială a anilor '70, şi continuînd probabil să-l ocupe — dacă nu va fi sufocată birocratic — şi în deceniul următor. Căci, vorba criticilor Robert Fischer şi Joe Hembus, în *Der Neue Deutsche Film. 1960—1980* (sinteză dedicată, cu gratitudinea cuvenită, pasionatei exegete şi admiratoare a operelor cineaştilor vest-germani, Jan Dawson, memoriei sale): „Întotdeauna lucrurile se petrec aşa: trebuie ca împrejurările să devine mai rele, pentru ca filmul să poată deveni mai bun". Dacă paradoxul acesta e corect, e de aşteptat ca autorii Noului Film German să ne cucerească, şi în anii care vin, prin politeţea lor de-a ne oferi capodopere: ceea ce s-a şi întîmplat la Cannes, unde noul film al lui Wenders, *Paris, Texas*, a dobîndit Palme d'Or şi premiul FIPRESCI. Exprimîndu-şi astfel luminatul, profundul lor neopatriotism — i-am putea spune *nea poleos filia* — cu atît mai autentic, cu cît creşte din *humusul* unei mari culturi, care, precum constată Werner Herzog, „este din nou o legitimă cultură germană".



WERNER HERZOG

VISUL ÎN FILM

Kaspar Hauser (Bruno S.) purtînd discuţii filozofice cu Profesorul de logică (Alfred Edel), în prezenţa doamnei Käthe (Brigitte Mira)

WERNER HERZOG

KASPAR HAUSER

sau

Fiecare pentru sine,

Dumnezeu împotriva tuturor

Acest film se dedică Lottei Eisner

PERSONAJELE:
KASPAR
NECUNOSCUTUL
WEICHMANN
CĂPITANUL DE CAVALERIE
HILTL, PAZNIC DE ÎNCHISOARE
DOAMNA HILTL
JULIUS, FIUL LUI HILTL
DAUMER
FUHRMANN, PASTOR
KÄTHE, MENAJERA LUI DAUMER
LORD STANHOPE
HOMBRECITO, INDIAN
MICUL REGE
MOZART
ş.a.

Deal singuratic, coroane mari de copaci

Amurg. Necunoscutul se căzneşte, la o oarecare distanţă de noi, să urce dealul, purtîndu-l pe Kaspar în spinare.
Iarbă frumoasă, pe coama dealului fagi bătrîni, bine reliefaţi.
Atmosfera este încărcată, departe deasupra pădurii fulgeră de două ori.

VOCEA LUI KASPAR: ... atunci am îngheţat aşa de tare, pentru că nu am avut niciodată aer, şi un miros atît de cumplit a dat peste mine, încît m-a durut. Atunci am început a plînge, atunci omul mi-a spus şi mi-a arătat, că eu trebuie să încetez, că altfel nu capăt căluţ ...

Mai aproape. Sus pe deal Necunoscutul îl aşează pe Kaspar între trunchiurile fagilor, şi anume cu faţa în jos. Iarba musteşte de ploaie. Îi desface batista, care îi strînge prea tare încheieturile. Kaspar doarme de epuizare. Se trezeşte, dar nu se mişcă, pentru că nu a mai stat întins astfel.
Necunoscutul îl prinde pe la spate, susţinîndu-l şi îl ridică în picioare. Încearcă să facă cu el primii paşi, împingîndu-i picioarele înainte cu propriile picioare.

VOCEA LUI KASPAR: ... nu pot să spun dacă muntele a durat mult, atunci am adormit. Şi cum m-am trezit, stăteam întins pe pămînt cu chipul şi mirosea cumplit şi toate mă dureau. Cum m-am trezit, am întors capul, atunci omul o fi văzut asta, atunci a venit şi m-a ridicat şi şi m-a învăţat să merg, mi-a împins înainte cîte un picior, cu piciorul său, pentru că la început m-a dus ţinîndu-mă de ambele braţe, cu braţele lui de după piept, pentru că eu n-am ştiut ce este un pas şi ce este mersul. Pentru că mersul mi s-a părut aşa de greu şi toate m-au durut, atunci am plîns şi am spus: „căluţ, căluţ", cu asta voiam să spun, să mă ducă înapoi, unde fusesem închis ...

Necunoscutul îl aşează pe Kaspar, care este vizibil obosit. Începe să se întunece şi cade o ploaie liniştită. Necunoscutul îi tot repetă lui Kaspar propoziţia: „Aş vrea să devin un asemenea călăreţ, cum a fost tatăl meu". Kaspar o repetă poticnindu-se de cîteva ori. „Un asemenea călăreţ", spune Kaspar de mai multe ori. Apoi Necunoscutul îl ridică pe Kaspar din nou în picioare şi continuă fără milă lecţia de mers.

VOCEA LUI KASPAR: ... De sus venea un plîns încet și eu am spus „căluț", cu asta voiam să spun, să se oprească, atunci încă nu știam că este ploaia și că ploaia încetează cînd vrea ea. Și atunci mă dureau picioarele așa de tare, de nici nu pot să o spun și atunci mi-a dat apă și pîine și era în urma mea, ca eu să nu-i văd fața niciodată și cum am mîncat am mers precis opt pași singur, dar durerile n-au trecut niciodată. Atunci s-a întunecat și eu, de unde făcusem sigur cel mai lung drum al meu singur, am adormit.

Se întunecă. Noapte profundă.
Drumul în oraș, imagini de vis.

Este încă întuneric cînd auzim din nou vocea lui Kaspar. Primele propoziții le spune în beznă. Apoi se luminează peste măsură. În verdele extrem de deschis, distingem ierburi, într-o mișcare și pîlpîire scurtă, fulgerătoare.

VOCEA LUI KASPAR: ... cînd m-am trezit, atunci am văzut pentru prima oară, ce era acolo, asta am văzut, ce nici nu băgasem în seamă înainte. Era verde și iarbă și m-a durut în ochi, așa era de deschisă ...

Se face orbitor de luminos, ca atunci cînd privești la soare, totul este scăldat de un alb suprasaturat.

VOCEA LUI KASPAR: ... atunci am plecat, atunci m-au durut așa tare picioarele. Drumul, nu mai știu unde am mers. Era o potecă cu urme de roți, ace de pini căzuseră pe haina mea, pădurea era bolnavă ...

Drum nisipos. Vedem urmele unui vehicol. Ace de pin cad pe o mînecă de jachetă. Pinii stau rari în lumină și se mișcă ușor. Par ireali.

VOCEA LUI KASPAR: Acolo era un ogor, acolo era așa luminos, asta m-a durut și atunci au țipat greierii și eu am crezut că sînt oameni, unde țipă așa ...

Un cîmp cu grîu, ale cărui extremități nu se văd, de parcă ar fi scăldat în lumină electrică, puternică. Un cîmp de grîu nemărginit, ireal, mecanic, fără sens. Auzim cîntatul strident al greierilor, care se intensifică și devine brusc țipăt omenesc asurzitor.

VOCEA LUI KASPAR: ... atunci am spus „să mă fac călăreț", cu asta voiam să spun, că țipătul doare, că sînt deja obosit de atîta mers. Apoi era aici un munte, un țăran, un cîine și n-am știut de nici unul ce este ...

Țipătul greierilor continuă, ei țipă acum ca un cor omenesc. Vedem acum, ca și cum ar răsfoi cineva o carte cu poze, imaginile foarte luminoase ale unei văi, ale unui deal, ale unui pîrîu; pîrîul este îngust și aproape acoperit de iarba de pe maluri. Cioturile de sălcii străjuiesc șerpuirea apei. În depărtare un frasin bătrîn. Un țăran și-a legat cu o frînghie asinul bătrîn și bolnav de moarte de copac. Cîi-

nele îşi descarcă durerea aprigă muşcînd coaja copacului. Ţăranul are la el o puşcă cu alice. Imaginile sînt inundate de lumină.

VOCEA LUI KASPAR: ... acolo era o femeie şi o apă, acolo era o vită la apă, acolo era un băiat, aşezat în spinarea ei, asta m-a speriat cumplit, el era desculţ.

Vedem lîngă o apă, care curge liniştit, cum o femeie, pierdută în vise, se opreşte din spălat şi se îndreaptă puţin. Rămîne în această poziţie şi priveşte drept spre noi. În ultimul plan, ceva mai jos pe rîu se află un bou, care se adapă. Pe spinarea sa stă un băiat de vreo cinci ani. Se ţine drept şi este desculţ. Ţine în mînă un băţ cu care loveşte uşor animalul peste coapse. Şi băiatul ne priveşte la fel de fix. Lumini străbat imaginea ca pe furtună. Ţipătul greierilor încetează.

Piaţa Unschlitt, în oraşul N, naşterea lui Kaspar.

De jur împrejur, case burgheze, destul de îngrămădite, piaţa formează un pătrat strîmb. Este după amiază, o zi însorită, din depărtare se aude muzică şi gălăgie, ca la iarmaroc. Trecînd pe lîngă noi, Kaspar intră în piaţă dus de Necunoscut. Îi vedem pe cei doi din spate. În mijlocul pieţei Necunoscutul se opreşte. El se uită în fugă în toate direcţiile, îl dăscăleşte pe Kaspar, care face impresia că este epuizat şi îi dă în fine o scrisoare în mînă, pe care i-o aranjează astfel de parcă tocmai ar vrea să o predea. Necunoscutul se îndepărtează un pas şi Kaspar rămîne singur bălăbănindu-se pe picioare şi întinzînd scrisoarea în gol.
Necunoscutul îşi scoate şi pălăria neagră de fetru, cu boruri late şi i-o pune lui Kaspar în cealaltă mînă. Kaspar stă acum nemişcat şi împodobit ca un pom de iarnă. Vedem că Necunoscutul are păr lung negru. Se îndepărtează atît de repede în lateral încît pelerina îi flutură.

VOCEA LUI KASPAR: ... Apoi mă voi fi odihnit de douăzeci de ori, pînă am ajuns în satul mare. Cînd am ajuns în oraş, mi-a dat o scrisoare şi a spus să rămîn pe loc pînă vine unul, care mă duce acolo. Şi că vreau să mă fac un asemenea călăreţ, cum a fost tata. Am stat mult timp locului şi am văzut dintr-o dată casele, dar n-am ştiut ce sînt casele. Aici în oraş am venit pe lume, aici am fost născut.

Kaspar în prim plan. Se clatină uşor, îşi dă însă osteneala în neajutorare, să nu-şi modifice pe cît posibil poziţia. Solicitat la maximum ţine scrisoarea întinsă în gol. Pălăria o ţine neclintită în cealaltă mînă. Picioarele şi le ţine ca şi cum s-ar opri din mers în faţa cuiva imaginar. Kaspar ţine tălpile oblic spre interior, numai aşa se poate ţine cu mare efort pe picioare. El stă destul de încovoiat. Nu se întîmplă nimic şi Kaspar este mirat. Un cîine traversează piaţa pustie. Kaspar nu îndrăzneşte să se mişte şi ţine în continuare scrisoarea întinsă. De undeva din spate vine un bătrîn, care intră tîrîndu-şi paşii într-o casă.
„Căluţ, căluţ" spune Kaspar şi „ţine minte asta" spune Kaspar. Trece încă mult timp şi nu vine nimeni. Kaspar rămîne pe loc nemişcat. Trece o fată, care duce o fetiţă mai mică decît ea în braţe. «Ai văzut unde s-a dus Anelies?» întreabă fata. Fizionomia lui Kaspar se luminează, braţul amorţit în care ţine scrisoarea capătă putere. Să mă fac „călăreţ" spune Kaspar bucuros.
Mai trece o bucată de vreme, iar Kaspar stă în continuare cu pălăria întinsă, în piaţă.

Cizmarul Weichmann stă la fereastră, deasupra prăvăliei sale, cu soția sa; în fața lor sînt cîteva glastre.
Weichmann trage din pipa care s-a stins și scuipă într-un ghiveci cu mușcate un lichid maroniu. Degetele îi sînt negre de tutun. Observăm că îl privește pe Kaspar. Și soția sa se uită acum la ciudatul personaj. Cei doi stau și se uită liniștiți, să vadă ce se va mai întîmpla.

Kaspar în prim plan. Nu mai poate să-și țină brațul cum trebuie și îl coboară un pic cu scrisoare cu tot, apoi îl ridică iarăși, țeapăn, întinzînd scrisoarea unui destinatar imaginar. Își schimonosește fața, ca și cum ar vrea să plîngă.

Weichmann se apropie din lateral de Kaspar, se oprește în loc și își golește pipa, scuturînd-o de tocul cizmei. Îl întreabă pe Kaspar: „Ce căutați aici?" Kaspar îi întinde scrisoarea și se înviorează nițel. „Vă întreb: Ce căutați aici? repetă Weichmann. „Cum a fost tata", este tot ce spune Kaspar. Weichmann (vrea să știe) întreabă unde intenționează să meargă, dacă este străin în acest oraș, dacă el, Weichmann, îi poate fi de folos cu scrisoarea. „Vreau să mă fac un asemenea călăreț, cum a fost tata" spune Kaspar. Weichmann se uită mirat și se uită cu atenție la scrisoare. „Multpreastimatului domn căpitan de cavalerie din al 4-lea escadron din regimentul 6".
Îi spune că adresa este imediat în apropiere, mai încolo de străduța Augustin, iar casa căpitanului se află chiar în colț. Weichmann îl întreabă dacă îi poate arăta drumul, dacă nu intenționează cumva altceva. Cu greutate, Kaspar încearcă să explice ceva, dar nu articulează decît sunete fără sens. „Căluț" spune el într-un sfîrșit. Weichmann încearcă să afle de unde este, și-l întreabă: din Erlangen, din Ausbach sau poate din Regensburg? „Regensburg" repetă Kaspar după el. Aha, Regensburg, spune Weichmann mulțumit. „Regensburg" mai spune și Kaspar încă o dată.

Casa căpitanului de cavalerie

Weichmann sună la ușa casei. Lîngă el, Kaspar se sprijină de perete, aproape fără cunoștință. Scrisoarea se află acum la Weichmann. După ce a sunat a doua oară mai insistent, un servitor le deschide ușa, încheindu-se la cămașă morocănos, vizibil trezit din somn.
„Tînărul acesta vine din Regensburg" explică cizmarul, „și aduce o scrisoare pentru domnul căpitan de cavalerie".
Servitorul spune că cel pe care îl caută nu este acasă și vrea să închidă ușa; cînd însă povestea nu i se pare prea curată, renunță. Weichmann spune că tînărul vine din Regensburg, dacă cumva nu s-a exprimat prea clar, și pare să fie epuizat. Spunînd aceasta face pe ascuns semn că străinul nu este în toate mințile. Atunci servitorul spuse că străinul s-ar putea odihni puțin în fînul din grajd, pînă seara se va întoarce și căpitanul , iar atunci tînărul i-ar putea înmîna scrisoarea. „Căluț" spune Kaspar. „Da, în fînul din grajd", spune servitorul.

Grajdul

Kaspar doarme în fîn, atît de profund de parcă ar dormi somnul de veci. Chiar și în somn ține pălăria în mînă, așa cum a primit-o. Un cal se apleacă deasupra lui și îl privește inteligent.

În grajd sînt căpitanul de cavalerie, un registrator de la poliţie, servitorul, două slujnice şi cizmarul Weichmann.
În planul îndepărtat se iveşte capul unui rîndaş.
Atît căpitanul cît şi registratorul sînt conştienţi de gravitatea problemei. Căpitanul îndepărtează scrisoarea, mijeşte din ochi şi citeşte.

CĂPITANUL: De la graniţa bavareză, locul nu este precizat, 1828.

Multpreastimate domn căpitan de cavalerie

REGISTRATORUL: Mult prea stimate, ha-ha!

Vă trimit un băiat ...

REGISTRATORUL: Vă trimit, ha-ha, îmi vine să rîd!

CĂPITANUL: Vă trimit un băiat, care doreşte, care doreşte să vă servească repede şi cu devotament, băiat, cu care am fost împovărat, în anul 1812, pe data de 7 octombrie iar eu însumi, un biet zilier, mai am şi eu zece copii. Chiar eu am multe de făcut, ca să-mi cîştig existenţa iar mama lui mi-a dat în grijă copilul pentru a fi educat, dar n-am putut vorbi cu ea, cum nici n-am putut spune ceva la tribunal, că mi-a fost încredinţat băiatul. M-am gîndit că ar trebui să-l cresc ca pe fiul meu; l-am crescut cu frica lui Dumnezeu şi nu l-am lăsat din anul 1812, cînd a venit la mine, nici un pas afară din casă, ca să nu ştie nimeni, unde a fost crescut şi nici nu ştie, puteţi să-l întrebaţi, dar el nu poate să vă spună. L-am învăţat scrisul şi cititul şi cînd îl întrebam ce vrea să se facă, spunea că vrea să se facă un asemenea călăreţ, cum a fost tatăl său. Dacă ar fi avut părinte, dar n-a avut, s-ar fi făcut băiat cu carte. Nu trebuie decît să-i arătaţi ceva şi deja poate s-o facă.
Stimate domn, nu-l trataţi rău şi nu-l refuzaţi, că nu ştie unde sînt, că l-am dus în mijlocul nopţii şi nu mai ştie drumul înapoi.Cu tot respectul, supusul dumneavoastră. Numele nu vi-l pot spune, că aş putea să fiu pedepsit. Şi n-are nici un ban la el, pentru că nici eu nu am.Dacă vreţi să-l păstraţi, trebuie să-i veniţi de hac.

Servitorul încearcă să-l trezească pe Kaspar şi toţi cei de faţă se miră de somnul lui profund. În sfîrşit, este ridicat în picioare, dar doarme şi în această poziţie mai departe, de parcă şi-ar fi pierdut cunoştinţa. Weichmann încearcă să-l împiedice pe căpitan să devină dur şi spune că tînărul nu e în toate minţile şi nici nu poate merge ca lumea, că mai mult se tîrăşte.
Căpitanul îl scutură pe Kaspar aşa de puternic încît se sperie şi caii. Kaspar deschide puţin ochii, se uită scurt împrejur, dar nu la chipurile celor de faţă, ci la mîini. Apoi descoperă nasturii de alamă de la uniforma căpitanului şi îi pipăie bucuros. De acelaşi interes se bucură şi epoleţii căpitanului, care însă este iritat de manifestările lui Kaspar.
Registratorul vrea să ştie numele lui Kaspar, adresa şi ocupaţia. Deoarece nu reuşeşte să afle de la Kaspar nimic, repetă aceleaşi întrebări, vorbind mult mai tare. În final se năpusteşte la Kaspar, care îl priveşte descumpănit.
Registratorul vrea să ştie de unde vine, cine l-a adus, unde îi este paşaportul şi ce meserie are. „Să mă fac călăreţ“, spune Kaspar.
Căpitanul realizează că intelectul tînărului este într-o stare precară şi că întrebările birocratice, care i s-au pus, nu au ecou la unul ca el.

«Precis îi este foame», spune o slujnică şi îi întinde o bucăţică de friptură şi un pahar cu bere. Kaspar gustă, dar de îndată ce a luat o îmbucătură, o şi scuipă, strîmbîndu-se cumplit. Toţi sînt nedumeriţi. Kaspar începe să scîncească şi îşi priveşte picioarele. În timp ce slujnica îi scoate cizmele, Kaspar trebuie sprijinit, pentru că nu poate sta într-un picior. Apropiindu-se, cei de faţă văd că picioarele lui Kaspar sînt pline de băşici sparte şi sîngerînde. Slujnica observă că picioarele sînt moi cum este catifeaua, iar unghiile de la picioare sînt la fel de moi, ca la coaja de pîine crescută.
Din ordinul căpitanului Kaspar este dezbrăcat de haină şi i se descheie şi cămaşa. Pe braţul său servitorul descoperă un semn de vaccin. Işi exprimă părerea că tînărul provine din straturile mai înstărite, căci numai aceştia îşi vaccinează copiii.
Registratorul spune că trebuie să încheie un proces verbal despre semnalmentele tînărului, căci de unde să ştie autorităţile, dacă nu este vorba de un excroc periculos.
Registratorul întreabă de unde provine rana de la cot şi devine tot mai suspicios şi nervos iar pînă la urmă ţipă la Kaspar.
Jacheta lui Kaspar mai aproape. Servitorul scotoceşte în buzunare şi scoate la iveală cîteva tipărituri pe care le etalează, iar căpitanul dictează registratorului.

CAPITANUL: O carte de rugăciuni, intitulată: „Nu mă uita, credinciosule, o selecţie de rugăciuni de dimineaţă, ale unui suflet credincios, Altöttinger.
Un mic rozar din os cu o cruce din metal.
O cheie (germană?!)
O piesă tipărită, intitulată: Şase rugăciuni evlavioase.
Încă una, intitulată: Paznicul religios, tipărită la Praga. O hîrtie împăturită în patru, în care se găseşte o cantitate mică de nisip aurifer.

Registratorul spune că cizmele, pantalonii, jacheta şi pălăria vor fi supuse unei examinări mai atente. Avînd în vedere starea de lucruri, acest tînăr neglijat va trebui luat sub ocrotirea autorităţilor, adaugă el, spre uşurarea vizibilă a căpitanului. Nu există o altă soluţie, căci ce altceva s-ar putea face cu unul ca el.
Kaspar fixează creionul registratorului şi întinde mîna să-l ia. Nu este oprit. Kaspar începe să mîzgălească pe coala de hîrtie, pe care este consemnat procesul verbal. Mai întîi repetă silabele disparate, ca în abecedar, apoi adaugă aproape ilizibil: Kaspar Hauser; apoi, pentru că toţi ţipă la el, Kaspar se retrage în sine. Apatic şi cu o indiferenţă totală suportă tot. (...)

Locuinţa lui Hiltl, bucătăria

Prînz la masa de bucătărie. Masa este pusă şi doamna Hiltl, o femeie blîndă şi destul de tînără, s-a aşezat. Lîngă ea se află leagănul în care este bebeluşul ei, care plînge din cînd în cînd. Cu mîna dreaptă apucă, fără să privească într-acolo, marginea leagănului pe care îl mişcă uşor. Cu stînga mănîncă nestingherită mai departe. Ceva mai încolo trosneşte focul din soba de gătit, într-o oală fierbe ceva la foc mic. Vedem de la bun început mobilierul, destul de sărăcăcios.
De cealaltă parte a mesei se află o banchetă de colţ şi acolo Hiltl şi Julius, fiul său de cinci ani, se străduiesc să-l aşeze pe Kaspar. Ne dăm seama imediat că acesta nu a mai stat niciodată la masă, el îşi şi manifestă inconfortul şi încearcă să alu-

nece în jos, pentru a se putea așeza pe jos, cu picioarele întinse. Kaspar este îmbrăcat cu lucruri noi. Hiltl îl ridică pe Kaspar pe bancă și încearcă să bage picioarele îndoite ale acestuia, sub masă. În această poziție însă, se răstoarnă înainte pe masă. În sfîrșit, după cazne îndelungi, Hiltl îl așează pe Kaspar la colțul mesei și admite ca el să-și țină picioarele întinse pe bancă. Julius îi dă lui Kaspar o cană cu apă, iar acesta o apucă cu ambele mîini, *ca pe o ulcică*, și o golește lacom. Cana goală o ține atîta timp la buze, pînă cînd i-o ia Julius. Julius își joacă cu naturalețe rolul de dascăl, este vizibil că îi face plăcere să instruiască pe cineva mai vîrstnic decît el. „Cana este goală", îi explică el lui Kaspar și îi introduce mîna în cană. Apoi întoarce cana pe masă și o ultimă picătură se rostogolește pe masă. El îi întinde cana lui Kaspar și repetă: gol. Kaspar spune și el: gol; dar probabil nu a priceput încă. În sinea sa se gîndește că este o cană, pentru că apucă o altă cană încă plină și spune „gol".
Hiltl spune, mîndru, că băiatul nu este chiar de lepădat, pare destul de nostim. Îi lipsesc doar bunele maniere.
Julius îi dă lui Kaspar o lingură în mînă și îi pune o farfurie cu supă în față. El îi arată cu propria lui lingură cum se mănîncă. Kaspar încearcă și el, dar nu nimerește gura cu lingura, care este un instrument complet nou pentru el. Cînd reușește în sfîrșit să guste din supă, se scutură de dezgust și refuză să accepte altceva decît pîine.
Va trebui obișnuit progresiv cu hrana normală — îi spune Hiltl soției sale! Va fi nevoie de multă răbdare pentru a face din acest om aproape ca un animal sălbatic un băiat cum se cuvine.

Închisoare în turn, luptă oarbă

Kaspar stă cufundat în sine în celula de dezalcolizare unde se petrece o scenă curioasă. Kaspar stă pe jos cu picioarele întinse și se joacă cu un căluț din lemn și nu este atent la ceea ce se petrece în jurul său. Ceilalți doi deținuți au plecat. Sacul de paie pe care doarme Kaspar este proaspăt îndesat și pe un raft montat între timp, se află circa o duzină de animale din lemn, cu roți.
În fața lui Kaspar se află un locotenent de cavalerie în uniformă și cu sabia trasă. El atacă și se apropie de Kaspar fără să-l atingă. Un moment se oprește, apoi cu un „ha!", rostit tare, face un pas înainte, atacă și execută o cvartă îndrăzneață chiar pe lîngă capul lui Kaspar. Apoi încearcă să facă fente grațioase în pași de dans, în maniera franceză și lovește în fine de mai multe ori înspre figura lui Kaspar. Kaspar este complet absorbit de joaca sa, el ridică odată încet privirea, se uită parcă spre vîrful săbiei. Locotenentul burlac execută încă o fentă șuierătoare în vînt. Se oprește mirat dar totodată vizibil mîndru de măiestria sa extraordinară și se întoarce spre ultimul plan. Abia acum zărim că se mai află încă zece persoane în încăpere, care au privit spectacolul în liniște, lipite de ușa de la intrare. Încep să șușotească între ei și un ofițer de poliție face remarca că el nu prea mai crede acum că băiatul ar putea fi un excroc periculos, căci se pare că nu are sentimentul și noțiunea pericolului. El nu se temuse de fel . Locotenentul este foarte mîndru de observația sa. El aduce o lumînare, care arde, și se apropie de Kaspar. Acesta ridică privirea și scoțînd sunete de bucurie, trage de nasturii lucioși de alamă de la tunica locotenentului. Kaspar remarcă lumînarea, care se află acum chiar în fața lui, pe jos. Încîntat, întinde mîna spre flacără. Trage și sucește prea mult de muc. Brusc își retrage mîna și își strîmbă gura într-un plîns urît, fără sunet.

Locuința lui Hiltl, sugarul

Scena urmează a fi filmată cu mare finețe.

Kaspar este aplecat pe jumătate deasupra leagănului sugarului. Observăm că un pic se încumetă să facă ceva și că asupra acelui lucru planează o oarecare interdicție. Kaspar bagă mîna dreaptă în leagăn și încearcă apoi să o retragă cu mare atenție. Vedem acum sugarul, care are abia șase luni. Pe cap are o scufiță brodată. Cu o mînuță ține strîns arătătorul lui Kaspar și nu îi dă drumul. Kaspar îndoaie precaut degetul și micuțul din leagăn rîde.

Brusc Kaspar simte o privire în spate; se încovoaie încet și încearcă cu precauție să-și retragă degetul, dar micuțul nu îi dă drumul. Kaspar nu se încumetă să tragă mai tare.

În ușă o vedem pe doamna Hiltl, mama sugarului, care stă fără să se miște și îl observă pe Kaspar, nehotărîtă.

Kaspar se întoarce încet și o privește pe femeie în față, îngrozit de greșeala sa. Vrea să se desprindă de leagăn, dar nu poate, pentru că vedem cum trage odată cu arătătorul său și mănuța copilului.

Femeia îi zîmbește lui Kaspar și se îndreaptă spre leagăn. Ea face instinctiv ceea ce trebuie: îl ridică pe micuț din leagăn și i-l pune hotărîtă lui Kaspar în brațe. Acesta pare aproape speriat de emoționat ce este. Cu precauție, miroase căpșorul micuțului și îl pipăie cu grijă, mai mult ca un orb decît ca cineva care vede. «*Mamă*» — se străduiește Kaspar să vorbească și își schimonosește gura a plîns ... „*sînt terminat de toate*" (...)

Interiorul unui cort de iarmaroc, cele patru minuni ale universului

Este un cort jalnic, într-un iarmaroc nenorocit, o distracție foarte tristă. Încăperea este dominată de dezolare; ea este cu atît mai groaznică cu cît vizitatorii nu o observă și vor să se distreze. Se îmbulzesc mulți oameni, cortul este acum aproape plin. Sînt multe femei cu copii și bețivi, care sînt deosebit de gălăgioși.

În semiobscuritate se distinge o cortină sărăcăcioasă prin care se vede puțină lumină. În spatele cortinei este oarecare mișcare, apoi se face liniște și directorul apare lateral, pe o rampă mică. El poartă o uniformă de circ, cu multe paiete, are cizme de lac negre, strălucitoare, iar în mînă ține un băț indicator.

El îi salută pe cei prezenți. „Doamnelor și domnilor"! — strigă el, pentru a-i reduce la tăcere pe gălăgioși, — «vreau să vă prezint pentru prima dată laolaltă cele patru minuni ale universului.» El îi roagă pe adulți să țină copiii la distanță, deoarece din pietate, trebuie evitate obrăzniciile acestora. Îi roagă să se apropie, dar numai pînă la linia indicată de el. Vocea sa este acoperită de muzica de la un carusel. Ridică vocea. Prima minune este Micul rege. În spatele cortinei răsună un acord. El face un semn și cortina se deschide cu mișcări sacadate, dar numai atît, cît să poată fi văzut Micul rege.

Pe un podium din scînduri se află un tron sculptat și împodobit din abundență cu paiete aurii. Este un tron mare, somptuos. Într-un colț al tronului stă ghemuit Micul rege. Micul rege este un liliputan minuscul, cam de vreo patruzeci de ani, cu o față bоțită, de moșneag. Pielea îi este stafidită ca cea a unui măr deshidratat. El poartă cizmulițe albe și pe umeri are o mantie de hermină din blană de iepure. Micul rege ține ambele brațe întinse lateral și de abia atinge brațele tronului. Deasupra capului său este fixată o coroană mare, impunătoare. În fața lui se află doi pudeli în livrele brodate cu aur, care stau pe picioarele din spate.

Micul rege privește absent oamenii.

În spatele cortului de iarmaroc

Kaspar şi Hombrecito stau în spatele cortului de iarmaroc în faţa unei cuşti pe roţi cu gratii destul de dese şi groase.
Julius trece o dată în fundal, alergînd după un cerc. De jur împrejur se văd din spate cîteva gherete şi corturi. Iarbă călcată în picioare, fîn imprimat în pămîntul argilos. O grămadă mică de gunoi şi furci, totul destul de dezolant.
Hombrecito cîntă cu răbdare la fluier, îi cîntă ursului.
Cuşca mai aproape. Distingem înăuntru un urs, care stă întins apatic în fînul murdar. În jurul botului, pe care îl scoate un pic printre gratii, are o botniţă din piele. Ursul respiră adînc şi epuizat şi se uită fix la cei doi vizitatori. „Ursul este bolnav", spune Kaspar şi exersează propoziţia. „Ursul este bolnav, ursul este bolnav", învaţă Kaspar propoziţia, pe care a auzit-o la Julius. Cu o privire absentă, Hombrecito cîntă la fluier. Kaspar se uită la urs, ursul se uită la Kaspar. Ei se măsoară reciproc mult timp. (...)

Camera lui Daumer, interior

Camera este spaţioasă, cu ferestre largi, puţin deasupra pămîntului. De afară, — este vară, — pătrunde doar un ciripit de pasăre; vedem prin fereastra deschisă tufe de coacăze şi o parte din grădină. Nucul de afară foşneşte încet. Camera este mobilată cu gust, tablouri pe pereţi şi rafturi cu multe cărţi, care sînt în dezordine, ceea ce dovedeşte că sînt folosite şi că sînt citite cu adevărat.
În prim plan este un pian, la care stă Kaspar. El poartă acum o mustăcioară moale. Este vizibil că a trecut mult timp. Dar încă un lucru este la fel de vizibil: înapoierea lui Kaspar este încă evidentă. Mişcările îi sînt în continuare bizare şi deşi nu este prost îngrijit, ai impresia că n-a mai făcut de mult timp o baie. În trăsăturile sale este un soi de melancolie primară.
Kaspar exersează la pian, cîntînd puţin dificilul „Cor al fecioarelor" din Freischütz, greşeşte destul de des şi la fiecare ton greşit gesticulează puternic cu mîinile.
Mişcările sale par bruşte, excentrice, necontrolate. În spatele lui Kaspar stă Daumer, în redingotă, şi ascultă mulţumit, cum cîntă protejatul său. Daumer arată ca un tată, în vîrstă, cu ochii vii şi o culoare nesănătoasă, palidă în obraji; este puţin adus de spate. După felul cum îl corectează pe Kaspaer de cîteva ori, ne dăm seama că o face cu mare simpatie.

Kaspar se opreşte brusc, se întoarce spre Daumer şi spune că nu mai poate, că îi este imposibil să mai fie atent şi că „ceva" îl doare în piept.

Kaspar se duce la fereastră, se uită afară în grădină. Daumer îl urmează părinteşte, îi pune mîna pe umăr şi nu spune nimic. Kaspar spune că el se simte „pe negîndite" bătrîn.

Tăcere mai îndelungată, Daumer nu spune nimic, pentru că simte că este corect să nu spună nimic.

Plimbare prin grădină

Grădina este destul de mare, nu prea pusă la punct, cu colţuri idilice, de altfel destul de prăpădite, e mai curînd o grădină englezească; se mai văd cîţiva nuci, un umbrar de liliac, tufe de coacăze, de agrişe, cîteva straturi de flori şi legume. La marginea grădinei, un gard viu, care nu a mai fost tuns de mult. Lateral, în spate, un şanţ îngust cu apă şi o potecă cu un teren. Un drum de pietriş ocoleşte grădina, este prost greblat şi prin pietriş cresc ierburi. O bancă mică şi o masă

de grădină sub un nuc. Casa, pe care o vedem de afară, este acoperită de un păr pe latura dinspre grădină.
Kaspar şi Daumer fac ocolul grădinii, îngîndurați, şi tac. Kaspar ridică încă la mers genunchii foarte sus şi aşează talpa întreagă pe pămînt. Vorbirea lui Kaspar este încă foarte particulară în ceea ce priveşte ritmul şi alegerea cuvintelor. Dacă nu ştie să continuie o frază sau dacă nu găseşte un cuvînt, scandează parcă cu arătătorul cuvîntul lipsă şi se încurcă.
„*Mi-a visat*" spune Kaspar. Daumer îi spune să povestească. Ei merg şi tac o vreme, Kaspar nu povesteşte, el adună cuvinte, mişcă încet buzele. Daumer spune după o scurtă tăcere că se bucură de succesele lui Kaspar şi îl întreabă dacă îşi poate aduce aminte, cum credea încă cu două săptămîni mai devreme că visele sale sînt realitate, cum a povestit de vizita pe care i-a făcut-o doamnei primiar, despre care se ştia că era plecată în călătorie de cîteva săptămîni.
Daumer mai spune că este ciudat că nu a început să viseze mai de mult, în prima sa închisoare nu a visat de loc, pentru că nici nu putea să-şi reprezinte încă nimic — dar oare atunci cînd a venit pe lume, nu a visat? — vrea să ştie Daumer.
Sau, dacă a visat, a luat visul drept realitate, sau nici nu a sesizat deosebirea dintre vis şi realitate? După ce se gîndeşte anevoie o vreme, Kaspar răspunde că nu ştie, dacă se află în prima închisoare sau într-o altă închisoare şi dacă, aşa cum acum merge, se află în vis.
Kaspar spune că a visat despre Caucaz, a visat că el a fost în Caucaz. „Da — spune Daumer bucuros — despre Caucaz ai aflat la ore, astfel se explică visul".
„Dar el a văzut Caucazul clar de tot", spune Kaspar.
„Mai întîi a văzut un sat ciudat pe un versant, cu case albe, dar fără străzi, cu trepte, iar pe trepte venea apa".

Viziunea despre Caucaz

Vedem dintr-o dată enigmatic, straniu şi pîlpîitor ceea ce povesteşte Kaspar. Vedem o localitate pe un versant abrupt, o localitate foarte neobişnuită şi sudică, din toate părțile vin trepte albe de calcar, care se întîlnesc la un moment dat.
Pe toate treptele curge apa în şiroaie.
Apoi, spune Kaspar, şi se opreşte din mers, a văzut Caucazul, un munte mare şi roşu, iar undeva în spate o cîmpie, plină cu case albe şi ireale. Cît a putut vedea cu ochii, nu erau decît aceste clădiri. Şi el s-a uitat „departe tare".
Vedem un munte uriaş, de fapt dinspre înaltul muntelui în jos. Aerul şi munții sînt de un roşu închis foarte intens, de la soarele care tocmai apune. Ca prin ceață distingem un masiv, apoi în spate, mai jos, un al doilea, în spatele căruia se văd, tot mai transparente, un al treilea, al patrulea, al cincilea masiv şi tot aşa mai departe pînă la infinit.
Privirea rătăceşte deasupra munților incredibili şi a roşului la fel de incredibil. Apoi vedem dintr-o dată o suprafață verde, uriaşă, un cîmp imens. Şi pe acest cîmp se reliefează enigmatice temple înalte, albe, cu turnuri, care se ascut spre vîrf, bogat împodobite, arătînd ca edificii de pe altă planetă.
Privirea rătăceşte mai în adîncime, cît vezi cu ochii nu este nimic altceva decît această cîmpie imensă, pe care se află aceste turnuri ireale. Sînt cu sutele şi te cuprinde amețeala privindu-le. Imaginile sînt stranii şi pîlpîitoare, cum nu s-au mai văzut, parcă din altă lume. (...)

Camera de zi a lui Daumer

Kaspar scrie la un birou-pupitru şi Daumer se uită din spate, peste umărul lui, cum scrie. Kaspar se străduieşte, fără prea multă concentrație, să traducă un text latin.

Kaspar spune că ar prefera să audă mai multe despre deşertul Sahara şi dacă este într-adevăr atît de întins şi dacă nu ar putea să facă o dată un drum pînă acolo, ca să-l privească. Oricum, mai bine ar putea să iasă afară din casă, pe stradă, decît să traducă din latină, căci atît statul pe scaun cît şi latina îi vin greu.
Însuşirea limbii latine este indispensabilă din cauza limbii germane, îl lămureşte Daumer; pentru a învăţa temeinic germana, trebuie să fi învăţat temeinic latina.
Kaspar lucrează un timp, neatent, mai departe. Apoi vrea să ştie dacă şi romanii au fost nevoiţi să înveţe germana, ca să poată scrie şi vorbi latina corect.
Daumer se face că nu aude această întrebare şi se apropie în chip de admonestare cu încă un pas de el.

Grădina lui Daumer, alee aşternută cu pietriş

Kaspar, Daumer şi Fuhrmann culeg mere de pe jos; ele se află în număr destul de mare la o cotitură a aleii. Kaspar se îndreaptă şi se uită atent la măr.
Kaspar în planul apropiat. Ce frumos ar fi pomul, dacă şi frunzele lui ar fi roşii ca merele. Atunci el ar suporta mult mai uşor pomul.
Lui Daumer îi cade un măr pe jos, mărul se rostogoleşte un timp pe alee. Daumer vrea să ridice din nou mărul. Kaspar spune că mărul acela este obosit de atîta alergat şi nu ar mai trebui chinuit şi mai mult. Daumer încearcă să-l povăţuiască pe Kaspar că mărul nu are viaţă şi că depinde de el ce direcţie urmează să ia mărul şi că fructul cade acolo unde e aruncat. Pentru a-i demonstra, aruncă un măr care se rostogoleşte de-a lungul aleii. Mărul însă se rostogoleşte mai departe şi aceasta este pentru Kaspar un contraargument care îi întăreşte părerea. Daumer încearcă acum să-l convingă pe Kaspar mai puţin prin argumente, cît mai mult prin intuiţie succesivă. El aruncă un măr spre Fuhrmann, iar acesta, pentru a arăta că mărul se opreşte la voinţa şi intervenţia lui, întinde piciorul şi-l opreşte. Mărul însă are viteză, aşa încît sare peste piciorul lui şi se rostogoleşte mai departe. Kaspar este extraordinar de bucuros de dibăcia şi înţelepciunea mărului şi sfătuieşte un măr pe care îl ţine în mînă, înainte de a-i da drumul, să facă la fel. Mărul sare peste pantoful lui Fuhrmann.
Kaspar chiuie de bucurie şi Fuhrmann şi Daumer nu ştiu pentru moment ce să mai spună.

Bucătărie în casa lui Daumer

Kaspar stă la masa de bucătărie şi mănîncă destul de îndemînatec şi cu poftă de mîncare evidentă din supa pe care o are în faţă. Käthe, menajera, mînuieşte pe foc mai multe oale deodată şi taie zarzavatul. Bucătăria este încăpătoare, spaţioasă.
Kaspar spune că ea ar fi trebuit să prepare de la bun început supa astfel, pentru că aşa îi place.
Käthe se uită amuzată după el. «O, — dar tînărul domn — spune ea — nu a primit niciodată altfel de supă, decît cea de astăzi, numai că vreme îndelungată nu a simţit decît aversiune faţă de orice alt aliment decît pîine, iar acum s-a obişnuit încetul cu încetul şi cu feluri de mîncare obişnuite. Cu berea şi cu cafeaua însă se pare că tot nu se înţelege.» Kaspar aprobă din cap şi mănîncă cu poftă mai departe.
După o pauză, Kaspar întreabă, la ce sînt bune femeile; el vrea să ştie, dacă ea îi poate spune acest lucru. Ele par să nu facă nimic important, ci doar să stea; sînt persoane care nu se ocupă cu nimic serios şi care cel mult cos, tricotează şi gătesc cîte un pic. Käthe se opreşte din lucru. Ea este de părere că ar trebui să-l întrebe pe domnul Daumer, el va şti să-i dea un răspuns potrivit. Kaspar

spune că l-a întrebat, dar că nici el n-a ştiut să-i răspundă. Kaspar cade pe gînduri. El desenează cu lingura de supă pe lemnul mesei.
Da — spune Kaspar, după ce chibzuieşte o vreme, domnul Daumer ştie atîtea şi el, Kaspar, nu va putea recupera niciodată tot. Îi spune lui Käthe că domnul Daumer i-a povestit despre deşert şi că acest lucru nu-i mai iese din minte. El o întreabă pe Käthe dacă a fost vreodată în deşert. Käthe spune că nu a fost decît o dată pînă la Erlangen. De acolo pînă în deşert este cale lungă, adaugă ea. Kaspar conduce cu bună ştiinţă conversaţia mai departe: îi spune că a scornit o poveste despre deşert, pe care de mult ar fi vrut să i-o povestească domnului Daumer.
Käthe întreabă de ce nu i-a povestit-o domnului Daumer.
Da — de fapt nu ştie încă povestea propriu-zisă, ci numai cum începe, spune Kaspar, iar domnul Daumer ar fi spus că nu vrea să audă povestea decît ca întreg şi să se gîndească la sfîrşit, înainte de a povesti. Kaspar întreabă dacă ea, Käthe, nu ar vrea să asculte începutul povestirii, că nu este lungă.
Altădată — spune Käthe, dezlegîndu-şi şorţul — va asculta altădată, numai că acum trebuie să se ducă la piaţă. Kaspar este vizibil dezamăgit. El trasează figuri cu lingura pe masă şi respiră abia perceptibil.

Camera lui Kaspar, Kaspar singur în pat.
Kaspar stă întins în pat şi plînge; încearcă să nu se facă auzit şi îşi schimonoseşte şi mai tare gura. Stă liniştit pînă se întunecă. Scenă mai lungă şi foarte liniştită.
Perdeaua pe jumătate ruptă nu se poate trage. Afară, în faţa ferestrei, se mişcă uşor frunzele părului.
După un timp se aude muzică, o arie frumoasă, liniştitoare, cîntată de un tenor. Într-un colţ al camerei foiesc şoareci. De afară auzim paşi îndepărtaţi.
(...)

Sală de bal mică, interior

Agitaţie mare; oameni îmbrăcaţi festiv în sala de bal scăldată în lumini. Doamne în rochii distinse, cavaleri, nobili, servitori în livrele, care servesc şampanie. Clinchet uşor de pahare, petrecere şi conversaţie amabilă. Se iscă un murmur, privirile se îndreaptă spre intrarea care duce într-o încăpere laterală mai mică, de unde apar lord Stanhope şi Kaspar.

Cei doi se află în planul apropiat. Stanhope are aproximativ cincizeci de ani, este foarte îngrijit, monden, sclivisit, în costum englezesc; lîngă el Kaspar, în frac negru şi cu mănuşi albe. Şi-a scos mănuşa dreaptă şi o ţine cu mîna stîngă; mai bine spus, se agaţă de ea. Pare încorsetat şi total neajutorat. Mişcările sale sînt cele ale unui urs dresat. Dacă se întoarce către cineva, nu-şi mişcă numai capul, ci tot corpul.

În spatele celor doi, este Daumer, de asemenea îmbrăcat festiv şi, mai în spate, doi servitori în livrea. Stanhope vorbeşte o germană aproape fără accent şi observăm, după felul cum fumează, că savurează faptul că vorbeşte atît de bine. El se poartă familiar cu Kaspar, de parcă ar fi dintotdeauna protejatul său.
Lordul îl plimbă pe Kaspar şi îl prezintă, în special doamnele manifestă o încîntare stridentă. Kaspar întinde mîna dreaptă, suferind vizibil, şi face o plecăciune forţată, apoi se întoarce greoi cu tot corpul în altă parte şi face o plecăciune în faţa unei alte doamne. Doamnele sînt încîntate de caraghiosul animal dresat. Contele savurează mulţumit de sine prezenţa lui Kaspar.

O doamnă mai în vîrstă vrea să știe, imediat, cum s-a simțit Kaspar în închisoarea întunecoasă. Kaspar, nedeprins cu ocolișurile, îi răspunde că acolo a fost mulțumit și s-a simțit bine. Contele este puțin indignat și aduce în discuție progresele imense înregistrate de Kaspar în studiul limbii latine și în educația sa în ansamblu. Daumer este vizibil onorat.

Stanhope și Kaspar devin centrul atenției tuturor celor prezenți care se îngrămădesc în jurul lor. Tînărul său protejat — anunță lordul, este cea mai bună dovadă, cum o educație aleasă a sufletului nu poate fi stingherită în dezvoltarea ei nici de cea mai mîrșavă crimă.

Genii și grații s-au trezit în pieptul tînărului. Un suflet curat s-a trezit la viață în el.

Cei de față își manifestă simpatia, iar Stanhope cade în extaz.

Atunci se clintește un resort în interiorul împietrit al lui Kaspar. Stanhope îl încurajează să nu se lase intimidat de mulțimea invitaților, ci să spună, cu naturalețea ce-l caracterizează, ce îl preocupă. «*Excelență* — articulează Kaspar — *în mine nu trăiește nimic, decît viața mea.*»

Stanhope este vizibil iritat.

Kaspar spune că l-a cuprins o ușoară stare de rău, nu-i nimic grav, asigură el; de aceea cere permisiunea să iasă un moment la aer pe balcon. Cu o scuză față de cei din jur, Stanhope îl conduce pe Kaspar galant și exagerat de săritor pe balcon, și poruncește să i se aducă un scaun; i se aduce un scaun îmbrăcat în catifea

Balconul sălii de bal, exterior.

Kaspar respiră greu și își scoate fracul, apoi își descheie cămașa care îl strînge la gît. Un slujitor în livrea și Daumer sînt alături de el. Din sala de bal se aud frînturi de conversație agreabilă, înăbușite, începe muzica. Kaspar, palid, spune că aerul îi face bine. Poate să-l lase liniștit un minut singur, starea de rău i-a și trecut — precis — îi spune Kaspar lui Daumer.

(...)

Casa lui Daumer

Daumer și Käthe stau la ieșire, paravanul este răsturnat.

Daumer a descoperit pe dale un pîrliaș de sînge uscat, care duce prin nisipul tăvălugit pînă sub tufiș. Acolo s-a adunat ca într-o mică albie sînge închegat. Daumer prevede o nenorocire.

În fața camerei lui Kaspar

Pe gangul care duce la camera lui Kaspar se află un dulap mare de culoare închisă. Daumer și Käthe se opresc îngroziți în fața dulapului, ei au descoperit urma unei mîini însîngerate.

Intrarea în pivniță

Daumer ridică un chepeng greu, sub care începe o scară abruptă, umedă, de pivniță. «Aici trebuie să fi intrat» — spune Daumer. Pe ușa de la pivniță, vedem urme de sînge.

În pivniță

Este o pivniță solidă și deosebit de friguroasă; pereții sînt acoperiți de mucegai și de sus picură apă. Toată pivnița este acoperită de apă pînă la încheietură. Într-un-

colț, care este mai ridicat, stă ghemuit, dar încă conștient, Kaspar. În acest singur loc uscat mai sînt cartofi, care înmuguresc. Kaspar se uită la Daumer și deschide palmele. Capul îi este scăldat în sînge.

Camera lui Kaspar

Kaspar stă întins în patul său; este îmbrăcat și are un bandaj improvizat în jurul capului. Daumer îi ține capul ridicat și Käthe, pentru că în grabă nu a găsit nimic mai potrivit, îi dă să bea apă dintr-o supieră.

Kaspar bea cu asemenea nesaț, încît mușcă o bucată din margine. Pe ușă intră în grabă un medic și un servitor.
(...)

Viziunea Insulei

Cînd nu a nimerit în zăpăceala sa — spune Kaspar — în bucătărie la Käthe, ci jos în pivniță, s-a prăvălit fără cunoștință în colțul uscat. A văzut atunci foarte clar o barcă cu un om în ea, care vîslea pe mare; el a văzut barca de sus de tot și erau valuri uriașe. Barca a ajuns la o stîncă, o insulă, ca o coloană pătrată în mare și sus era un platou cu verdeață și acolo a văzut o femeie cu mîneci largi, care își flutura încet mînecile. El a știut că aceasta era moartea, femeia era moartea. — Atunci a privit peste marginea stîncii în jos la mare; el a simțit că este tras în jos în vid și atunci, apa rea din pivniță, în care stătea cu picioarele, l-a readus în simțiri.
Acest lucru nu-i iese din minte.
În timp ce vorbește Kaspar vedem ca flash-uri următoarele imagini: o barcă pe valuri imense, care se apropie, un turn de stîncă.
Pe acest turn de stîncă este un podiș înclinat, peste care trece ceața. — Sus este un zid nu prea înalt din piatră și de-alungul lui sînt colibe ciudate din piatră ca igluurile. În depărtare vedem o femeie într-o rochie ușoară de mătase și cu văluri fluturînde. De brațele ei sînt prinse văluri lungi, fîlfîietoare, care ajung pînă în pămînt.
Ea flutură brațele încet și festiv, ca pe niște aripi. Vălurile flutură ca aripile unei păsări maiestuoase. Imaginea se stinge; din adîncuri se ridică ceața.
Kaspar își propteşte din nou capul pe pernă și tace. Spune că este obosit.

Grădină, sub nuc

Sub nuc, acolo unde stă de obicei Kaspar, a fost adus din casă un jilț greu. Kaspar stă, sprijinit de cîteva perne, în fața celor patru pastori. Cel mai aproape de el se află iarăși Fuhrmann, dar Kaspar nu este în situația de a se retrage, fiind împiedicat să o facă de spătarul înalt al scaunului
Este o zi călduroasă și însorită. Kaspar are pe frunte un bandaj lunguieț prins cu un plasture.
El spune că nu își poate imagina că și în cazul tentativei de omor ar putea fi vorba de voia domnului. Criminalul a fost împiedicat mai curînd de paravan să lovească cum trebuie; iar paravanul l-a prins chiar el, Kaspar, cu cîteva cuie lateral, pentru că vîntul îl răsturna destul de des. Fuhrmann se apleacă înainte și deoarece Kaspar nu se poate retrage, se ridică cu precauție de-a lungul spătarului.
Fuhrmann îi spune lui Kaspar să se liniștească și să nu-i piară încrederea în Dumnezeu, deoarece nici acel atentat nu s-a întîmplat fără voia domnului și s-a și terminat cu bine.

Kaspar alunecă iarăși încet înapoi în jilț. Un gînd i se întrezărește pe față. Da, spune el, este clar că Dumnezeu trebuie — dacă judecăm cum stau lucrurile cu oamenii — să aibă ceva împotriva lor.
Toți patru pastori încep să vorbească dintr-odată. Îi aruncă lui Kaspar un noian de argumente în față. Noi nu mai înțelegem decît ceva despre căile înțelepte dar încă necercetate ale domnului, despre dureri care purifică, prin care Dumnezeu ne pune la încercare, ca noi să exersăm răbdarea și supunerea întru voința sa.
În rest nu auzim decît zgomotul discuției.
Kaspar stă liniștit în jilțul său și se uită mirat la pastori.
(...)

Camera de zi a lui Daumer

Pe canapeaua sa, care a fost transformată în pat, stă întins Kaspar, palid și bolnav de gălbinare. Încăperea este plină de oameni și ne dăm seama după comportamentul oamenilor care stau în jurul patului său, că este pe patul de moarte.

Doamna Hiltl este de față, împreună cu Julius, un doctor, un infirmier, Daumer, Käthe, Consilierul juridic al orașului, Fuhrmann și cei trei pastori. Domnește o tăcere încurcată.

Kaspar este perfect conștient, dar nu are putere decît să șoptească. Oamenii stau solemn în jurul patului său. Fuhrmann se apleacă deasupra lui și îl întreabă, dacă mai are ceva pe suflet. «Da» — spune Kaspar și tace. Apoi, după o pauză lungă: ar mai fi povestea despre deșert, despre caravane — din care tot nu știe încă, din păcate, decît începutul. S-o povestească — spune Daumer, oricum nu mai contează acum.

Viziunea deșertului

Kaspar, în plan apropiat, tace iarăși. După un timp începe din nou să șoptească. Spune că vede venind o caravană mare prin deșert, care este condusă de un berber bătrîn, dar orb. Orbul conduce de patruzeci de ani fără greș caravanele prin deșert. Din caravană fac parte negustori dintre care unii sînt foarte descumpăniți, pentru că în fața lor apar estompați munții. Unul dintre ei se îndreaptă călare spre conducătorul caravanei, spunîndu-i că trebuie să se fi rătăcit, pentru că în fața lor sînt munți înalți. Atunci conducătorul caravanei se oprește, adulmecă și apoi ridică o mînă de nisip și o duce la buze, gustîndu-l cu grijă. Fiule — spune orbul — fiule, voi vă înșelați. Ceea ce vedeți în fața noastră, nu sînt munți. La mijloc nu este decît o închipuire, o reflectare. În continuare ei se îndreaptă spre nord. Da, indiscutabil — spune Kaspar — ei se îndreaptă spre nord și de abia de aici încolo începe cu adevărat povestea; undeva, într-un oraș oriental, iar povestea ar trebui să se intituleze: orașul de dincolo de munți sau orașul din nordul îndepărtat, dar ce fel de poveste s-ar petrece în acest oraș, nu știe.
În timp ce Kaspar povestește, apar ca flash-uri imaginile ce urmează: vedem o caravană mare de dimensiuni mitice, care vine peste dunele de nisip ca o lumină pîlpîietoare. Îl vedem pe berberul orb, care merge înainte pe jos. Vedem negustori arabi grași care arată cu mîna înainte, care se uită pe o hartă, și care fac stupefiați, măsurători cu compasul. Vedem cum un negustor gras își mînă dromaderul înainte. Vedem, cum coboară și îl oprește pe conducătorul caravanei. Vedem munții sclipind, ca și cum ar fi reflectați de oglinda apei unui lac. Conducătorul gustă nisipul, ca un bucătar. Imaginile se luminează, apoi se sting.

Kaspar în plan apropiat. Şopteşte, că s-a gîndit mult timp, dar că pentru povestea propriu-zisă nu i-a venit nici pînă astăzi vreo idee. El tace mult timp. Apoi spune că le mulţumeşte tuturor că l-au ascultat. Kaspar spune că este obosit.

Sala de disecţie

O încăpere goală: sala de disecţie, pe jos gresie, pardoseala este uşor înclinată spre o scurgere. Ferestre mari înalte, de afară pătrunde lumina încălzind interiorul. Pe un perete lateral este un robinet fără chiuvetă, care curge în şuvoaie şi pe care nimeni nu-l închide. Apa curge pe lîngă masa de disecţie în scurgere. Pe masă cadavrul lui Kaspar, albicios, cu pete galbene-verzui; corpul este larg deschis şi ţinut astfel de clame. Capul este aproape de nerecunoscut, deoarece a fost îndepărtată calota craniană şi creierul este degajat.
Plan apropiat. Pe talpa lui Kaspar este lipit pur şi simplu cu clei un bilet cu numărul de înregistrare, cu iniţialele K.H. şi data.

Cinci medici se apleacă deasupra cadavrului şi îl spintecă, ca nişte ulii. Nesaţ metodic, zelos, lucid.
«Domnule medic legist — spune un alt medic — vedeţi, asta este, ficatul, în special lobul stîng este nefiresc de mare, ajunge pînă la pleură». «Nu văd nimic — spune medicul, legist apropiindu-se, domnule medic, vă rog să îndepărtaţi mai întîi acest exudat, ca să-mi pot permite un verdict».
Interesul lor creşte, au descoperit ceva anormal, care ar explica totul. Apoi, după ce au segmentat cele două emisfere ale creierului descoperă că în comparaţie cu creierul mare, creierul mic este relativ mare şi dezvoltat şi că lobul posterior al emisferei stîngi nu acoperă complet creierul mic, aşa cum este normal. Nesaţul zelos cu care lucrează, sporeşte, s-a descoperit ceva suprinzător, creierul este secţionat în bucăţele. Din robinet ţîşneşte în continuare apă, lumina de la fereastră este crudă.
Dintr-odată se aude muzică. O arie mai solemnă şi frumoasă de pe un disc foarte vechi. Vocea are volum fără efort. Medicii lucrează pe nerăsuflate, cu o demonie reţinută. Apa curge în continuare din robinet. Muzica acoperă conversaţia. Apoi, cînd muzica se amplifică, privirea noastră se îndepărtează încet de grup şi este atrasă magic de fereastră. Lumina devine dureros de intensă. Imagine prin geam; afară, într-o piaţă prăfuită, luminată orbitor, parcă electric, stau neclintiţi trei oameni. Ei aşteaptă. Privesc într-o direcţie şi aşteaptă. Apoi vine după mai mult timp o căruţă pe care au aşteptat-o. Ea apare printre copacii pietrificaţi de arşiţă. Praf alb, încins, se ridică în trombă şi se aşează fierbinte. Căruţa se opreşte exact în faţa oamenilor. Vizitiul aşteaptă liniştit şi firesc, pînă ce urcă cei trei. Toate locurile disponibile sînt acum ocupate. Ne aşteptăm ca trăsura să pornească mai departe, dar acest lucru nu se întîmplă. Nici o mişcare, nici urmă de protest la călători. Ei stau împietriţi şi căruţa nu porneşte. Dece nu porneşte, din moment ce căruţa a venit în grabă? Nemişcare prelungită, nu se clinteşte nimic, pasagerii stau şi privesc înainte.
Un cîine, care rătăceşte, face ca amorţeala să fie şi mai mare. Calul mişcă urechile absent şi îşi apleacă încet capul. Muzica se opreşte. Pluteşte o lumină albă înspăimîntătoare, cumplită, fără umbră. Căruţa stă şi iar stă şi nu se urneşte din loc. În centrul încremenirii şi paralizării îngrozitoare stă neclintită căruţa, cu cei trei oameni în ea. Piaţa este învăluită de o nemişcare electrizantă.
Căruţa nu porneşte şi nu porneşte şi nu porneşte.

În româneşte de CHRISTIANE WAGNER—COSMATU

«*Cu toţii am început de la zero*»

WERNER HERZOG

ISTORISIRI DESPRE FILMELE MELE ŞI DESPRE MINE

Călătorii

Am fost plecat de multe ori ; chiar şi singur. De pildă am fost în Africa, cu toate că niciodată nu dorisem neapărat să ajung acolo, mi-a fost întotdeauna teamă, teamă de Africa neagră. Există oameni posedaţi de o adevărată patimă pentru Africa, pentru Kilimanjaro şi vînători de animale mari, oameni cu alură de aventurieri, amintind cu totul neplăcut de Hemingway ; eu, însă, nu mă număr printre aceştia. Întotdeauna am văzut şi elementul înspăimîntător, cel imprevizibil... Aflîndu-te acolo la volanul unui landrover, te poţi trezi dintr-o dată încojurat de o masă de oameni care urlă, atunci nu există decît o singură soluţie ; accelerezi şi o tuleşti. În anumite circumstanţe nu reuşeşti să supravieţuieşti nici cinci minute... Am fost şi în S.U.A, am locuit un timp într-un VW vechi cît lumea, cu şasiul complet mîncat de rugină. Era iarnă, cu viscole mult mai aprige decît la noi. Cînd se stîrnea viforul, temperatura scădea imediat la 25° sub zero, iar nămeţii îmi pătrundeau în maşină. Am avut atunci un picior în gips pînă la şold şi neputînd să-l mişc, era cît pe-aci să-mi îngheţe. Îmi înfăşuram picioarele în ziare ca să nu-mi îngheţe.

Noaptea la New York, pe la ora 3 sau 4, cînd se făcea îngrozitor de frig, vedeai oameni care trăiesc ca adevăraţi neandertali, se adună pe străzi pustii pe la ora 3, cînd gerul devine prea cumplit ca să mai fie suportat şi aprind gunoul din lăzi, fac un foc şi se încălzesc acolo fără să scoată nici măcar un singur cuvînt. Aşa este acolo, dar nimeni nu vede asemenea lucru.

---

* După o convorbire dintre Werner Herzog şi Kraft Wetzel care a avut loc în 1976, cuprinsă în volumul *Herzog/Kluge/Straub*, Carl Hanser, München, Wien, 1976.

Am fost așadar în acești ani puțin „globetrotter". Globetrotter... *dor de ducă? Este aceasta o căutare disperată... o căutare a unui loc anume, unde poți exista. Adică existență spre deosebire de ceea ce în mod curent este numit viață. Din ce în ce mai mult îmi dau seama că există aici o mare deosebire: între ceea ce este viață și ceea ce constituie existența, și că este foarte important să ai, în primul rînd, o existență. Sînt foarte mulți oameni la care viața și existența sînt net separate și par să nu aibă nimic de-a face una cu alta. Văd asta mai ales în cazul biografiilor: Kafka sau Robert Walser. Kafka fusese funcționar la asigurări. Cred că există și astăzi această tendință care accentuează și mai mult despărțirea dintre viață și existență. Sigur că această tendință se manifestase și înainte, dar acum cu atît mai mult, așa încît există oameni lipsiți de existență, ci au viață dar nu existență.*
Sau altfel spus: am fost odată în Bretagne, sînt acolo străvechi case țărănești, cu o singură încăpere, unde familia trăia laolaltă cu vitele. Multe legende ne parvin de acolo, poezii și cîntece pe care le-au cîntat oamenii aceia. Îmi imaginez că pentru cineva care a trăit într-o astfel de familie nu a existat viață și existență, ci doar o îngemănare a celor două laturi...
Sînt oameni în care arde o flacără, dogorește și se vede de la mare distanță. Se vede și la Bruno, și la Fini Straubinger, această puternică strălucire lăuntrică. Aceste două personaje ale mele posedă acea demnitate radicală, iar această radicalitate provine din faptul că cei doi au trecut prin grele suferințe. Poartă o aureolă: așa cum sfinții erau pictați cu aureolă în evul mediu, tot așa văd eu astfel de oameni. Și întotdeauna îmi găsesc astfel de oameni. Ceea ce vreau să văd la cinema sînt oameni adevărați. Oameni cu care am de-a face, oameni în care vedem mult mai multe despre noi înșine decît în oricare alții. Ei sînt cei prin intermediul cărora trăim adevărate momente de iluminare. Pentru mine, Fini și Bruno și Steiner sînt veritabile pietre de hotar.

„Nu cred în diavol, cred însă în prostie"

Eu nu am învățat niciodată de la nimeni, și nici nu am fost niciodată la vreo facultate de cinematografie, sau asistentul cuiva. Întotdeauna am învățat numai din felul cum trebuie făcute lucrurile.
Nu am învățat niciodată din filmele bune, ci doar din cele nereușite. Dintr-un prim gest penibil, și anume din Herakles, *am învățat mult, într-un mod cu totul radical. Găsesc că este bine că l-am făcut, pentru că începînd din acea clipă am știut ce și cum trebuie să fac...*
Găinile mă sperie foarte mult. În Auch Zwerge haben klein angefangen (Și piticii au fost mici) *acest lucru se vede foarte clar. Sînt primul care a arătat că găinile sînt niște ființe canibalice, înspăimîntătoare. Lucrul cel mai îngrozitor este să privești găinile în ochi: este prostia întruchipată care te fixează, moartea și prostia. Este cu atît mai înspăimîntător cu cît este o prostie absolut lipsită de temei. Eu nu cred în diavol, cred însă în prostie.*

Am visat odată, acum cîțiva ani (eu nu visez aproape niciodată; psihologii susțin că visăm în fiecare noapte. Sînt dovada grăitoare și vie că nu este adevărat: visez, în cel mai bun caz, o dată sau de două ori pe an). Am visat atunci o biserică. Se mărita prietena mea cea mai bună. Toți din biserică mă urau, pentru că de fapt eu voiam să mă căsătoresc cu ea. Preotul îi citea fetei din catehism. Te opui forțelor malefice ale diavolului? Iar ea trebuia să răspundă conform ritualului: da, mă opun forțelor malefice ale diavolului. Apoi: tăgăduiești vicleșugurile diavolului? Iar ea trebuia să spună: da, tăgăduiesc vicleșugurile diavolului. În acel moment m-am apropiat din fundul bisericii, trecînd printre rînduri, iar oamenii mă priveau apropiindu-mă, și cu toții voiau să mă ucidă. M-am dus în față, am închis cartea și am răspuns în

locul fetei: Nu cred în diavol, cred doar în prostie. Toți au sărit în picioare și s-au năpustit după mine. Eu am fugit din biserică împreună cu mireasa...

Spațiul și ficțiunea

Aproape toate creațiile mele s-au născut astfel: un loc al acțiunii prinde viață, întîi este scena, apoi personajele și acțiunea propriu-zisă.
Așa a fost în Die bleispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz (Neasemuita apărare a cetății Deutschkreuz) *și tot așa și în* Lebenszeichen (Semne de viață).
Odată, demult, am fost la Kos, aveam pe-atunci vreo 15 ani. Acolo își săvîrșise bunicul meu opera vieții ca arheolog. Cam între 1901 și 1907, era încă tînăr, făcuse săpături acolo; abia mai tîrziu, la vîrsta de 70 de ani, și-a pierdut mințile, iar eu l-am cunoscut doar ca nebun.

Necunoscutul (Hans Musäus) îl învață pe Kaspar Hauser (Bruno S.) să-și scrie numele...

Bunicul acesta înseamnă foarte mult pentru mine, pentru că a avut un genial simț de orientare. De 800 de ani încoace, arheologii au făcut încontinuu săpături, căutînd dar negăsind acel Askleperion, iar el l-a descoperit. Ultimul supraviețuitor dintre cei care participă la săpături, turcul Ahmed, cel care apare în Semne de viață *— este un sfînt — m-a condus pe un cîmp imens. Acolo săpaseră și alți arheologi în vreo zece locuri diferite, fără să fi găsit nimic. Din motive necunoscute, bunicul meu a început să sape în mijlocul cîmpului și a descoperit o baie din epoca romană tîrzie. De ce săpase el tocmai acolo, în acel loc? Avusese un fel de viziune de ansamblu: cum a arătat poate locul odinioară și unde s-ar fi putut construi ceva. Avusese imaginație. Încă de tînăr ajunsese profesor de filologie veche, un adevărat savant de cabinet, care a lăsat totul baltă peste noapte, și-a luat hîrlețul și a devenit arheolog.*

Fiul mi l-am botezat după el, de altfel și după Ahmed. Sînt personaje deosebit de importante pentru mine. Pe fiul meu îl cheamă Rudolph Amos Ahmed, Amos după Amos Vogel, dar asta este altă poveste foarte lungă...

Și cel pe care îl fac acum (Herz aus Glas — Inimă de sticlă) *pornește tot de la un loc pe care îl văzusem la vest de Irlanda, o stîncă, aievea unei piramide care iese aproape 300 m din ocean, cea mai mare dramă imaginabilă în natură. Valurile se sparg la o înălțime de 30, 40 m în susul stîncii. Deasupra este ceață și abur și un platou în pantă.*

Acum 1300 de ani, cîțiva călugări au construit pe acest platou dramatic niște chilii ca niște igluri. Hias are viziunea unui bărbat care stă acolo sus. Este cam ultimul loc pe ultimul țărm, unde mai trăiesc oameni și la care nu a pătruns încă vestea că pămîntul este rotund. Cei cîțiva locuitori încă mai cred că pămîntul este un disc neted, care se termină undeva în ocean într-o prăpastie. Ani de zile, bărbatul privește extaziat spre larg. Îl arăt în prim plan, privește extaziat în larg. După ani și ani i se alătură un al doilea bărbat, împreună privesc extaziați marea. După alți doi ani, li se alătură alți doi bărbați și privesc ani în șir spre larg. Într-o zi se hotărăsc să încerce inimaginabilul, ultimul lucru posibil, își iau o barcă și vîslesc spre larg. Cîteva femei îndurerate își frîng mîinile, apar patru muzicanți și cîntă sus pe stîncă „Valurile mării de la Vigo", o compoziție din 1270, în care sînt cîntate valurile și acea prăpastie învăluită în mister, cîntă o voce de castrat, iar ceilalți o acompaniază. În ultima imagine se vede oceanul întunecat de nori joși și grei, valurile prelungi, marea plumburie, iar cei patru vîslesc spre larg. Așa se termină filmul...

Filmul nu arată nicidecum realitatea, de fapt nici unul din filmele mele nu arată realitatea, ci mai degrabă realitatea viselor. Întîlnesc atîția care se plîng că un film sau altul nu are nimic de-a face cu realitatea. Un exemplu foarte simplu: de ce au femeile din Aguirre la sfîrșit, cînd totul putrezește și decade, rochii atît de frumoase. Își bat capul cu asemenea lucru și se enervează. Eu cred că adevărata forță a filmului constă tocmai în faptul că lucrează cu realitatea viselor...

Cronicile imaginarului

Mă gîndesc la forța de supraviețuire și la faptul că filmele sînt adevărate cronici a ceea ce, de fapt, reprezintă starea noastră de spirit. Vizionînd astăzi filme muzicale din anii '30, știm că sînt o veridică cronică a acelui timp. Aflăm prin ele cum erau pe atunci oamenii în S.U.A., prin ele și nu prin istoriografi, nici din ziare scoase la iveală din arhive, din nimic asemănător; acele filme, însă, reprezintă cronica cea mai convingătoare a ceea ce constituia starea de spirit a acelor oameni. Filmele care încearcă într-o atît de mare măsură să surprindă viața, nu posedă o astfel de forță...

Această tentativă nu este potrivită filmului. (Filmele documentare sînt altceva, eu mă refer acum la cele artistice). Am acest sentiment, şi este deosebit de intens, poate şi din simplul motiv că filmele mele sînt orientate în această direcţie. Spun asta ca autoapărare. Cred că această forţă de supravieţuire reprezintă însăşi esenţa filmului, neputînd fi categorisită nici pînă astăzi de academicieni; academicienii trec întru totul cu vederea fenomene ca benzi desenate şi film — ambele dezvăluie stări spirituale, începînd de jos de tot, din mahalale şi iarmaroace — iar apoi încearcă să le analizeze şi să le prelucreze în mod academic, dar sînt încercări sortite eşecului. Acest lucru îmi dovedeşte că există într-adevăr viaţă reală, aici: în film...

„Consult" la căpătîiul lui Kaspar Hauser, în casa profesorului Dauner (Walter Ladengast, Brigitte Mira, Willy Meyer-Fürst, Bruno S., Enno Patalas, Elis Pilgrim)

Împotrivirea radicală ca temă

În Letzte Worte (Ultime cuvinte) *răzbate un fel de pre-narațiune, că există o insulă părăsită, decăzută, unde odinioară trăiseră leproși, și că insula a fost apoi evacuată; un singur bărbat a rămas acolo, care își pierde mințile și refuză să părăsească insula, este pus apoi sub tutelă și poliția îl duce cu forța pe țărm, într-o viață așa zis decentă și ordonată; de atunci el refuză să vorbească și iese numai noaptea ca să cînte la liră. Asta răzbate cît de cît. Narațiunea propriu-zisă, însă, nu se povestește, există doar... reflecții... și repetiții de-a dreptul constringătoare. În locul argumentației apare acea inevitabilă încremenire în repetări. De exemplu bărbatul care povestește despre urma lăsată de ultimul turc, el povestește istoria ultimului turc, care a sărit de pe o stîncă în mare lăsînd o urmă pe stîncă, iar în acel loc grecii ar fi construit o capelă. Nici nu a terminat bine de povestit, că o ia de la capăt, aceeași poveste, și cum o termină, o povestește a treia oară.*

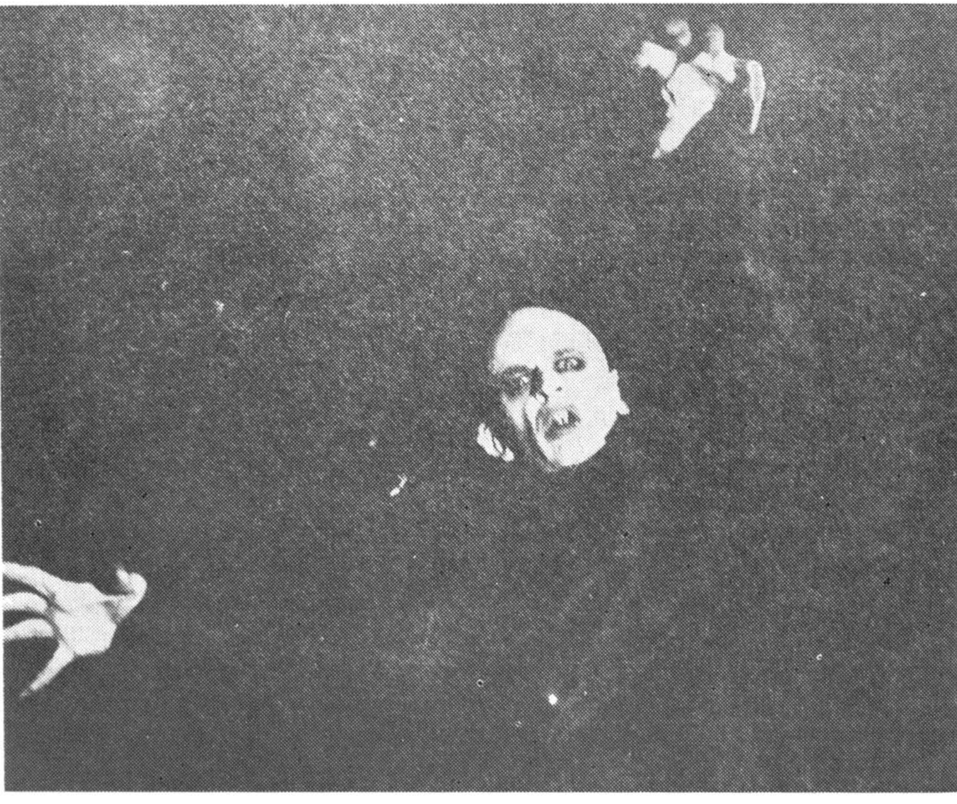
Actorul preferat al lui Herzog:
Klaus Kinski ... în soldatul Woyzeck din *Woyzeck* (1979)

... don Lope de Aguirre *(Aguirre, Mînia lui Dumnezeu* 1972)

Din această constringere, din acest chin, răzbate ceva din ceea ce il alcătuieşte. Acest bărbat care cîntă la liră îmi este foarte apropiat, mă fascinează. Totuşi, el vorbeşte pe deplin normal, este un om normal, care nu este nici nebun, nici mut, dar care repetă minute în şir : „Nu, nu scot nici un cuvînt. Nu spun nimic. Dacă îmi spuneţi acum să spun nu, nu voi spune nici măcar atît" ; minute în şir repetă că nu va scoate nici un cuvînt...
Am încercat să mă gîndesc : împotrivire, eşecul radical... ca în Lebenszeichen. *Se pare că mă rezum la astfel de teme. De fiecare dată mă surprinde faptul că alţi cineaşti dispun de o varietate de teme, şi îşi pot alege un scenariu sau altul pentru filmare. Eu niciodată nu am avut posibilitatea să fac un lucru sau altul, ci doar unul anume. Ulterior îmi dau seama că există o temă comună...*
La fel şi cu personajele. După terminare îmi dau seama cel mai bine, dar totodată ştiu că personajele au foarte mult ceva comun. De aceea am şi adunat întreaga familie în Jeder für sich und Gott gegen alle (Fiecare pentru sine şi dumnezeu

împotriva tututor): *apare cel mai mic pitic din filmul piticilor, un personaj din* Aguirre *şi anume indianul, Walter Steiner din filmul cu schiorul, iar pianistul din* Lebenszeichen (Semne de viaţă), *care este în acelaşi timp şi compozitorul muzicii din* Aquirre, *apare tot ca pianist. Familia este reunită.*
În Aguirre, *personajul cheie nu este doar Kinski, ci şi acel debil mintal care cîntă la flaut. Anume acestui bărbat îi este dedicat filmul, pe aici puţini cunosc acest amănunt. Era un cerşetor, debitul mintal, pe care l-am întîlnit în Peru, în piaţa din Cuzco. Vindea foarfeci şi cînta la flaut, acompaniindu-se la o cutie din tablă. Era complet*

Klaus Kinski ... ... în *Nosferatu — Phantom der Nacht* (1979)



debil mintal, nici propriul lui nume nu și-l cunoștea, de aceea toți îi spuneau „hombrecito“, „omulețul“. M-a fascinat într-atît încît i-am spus că aș vrea să-l am în film, că dacă ar vrea să vină cu noi, ar putea cîștiga atîția bani cum nu ar cîștiga din cerșit nici în zece ani. Mi-a spus că nu, nu putea, nu avea voie, căci dacă nu mai cînta, mureau oamenii. În fiecare zi am încercat să-l conving, dar nu aveam nici o șansă. Într-o bună zi, însă, a venit la mine foarte bucuros și a spus da: indienii care pleacă în junglă nu vor mai muri. Și el fusese un personaj al suferinței: se scăpa noaptea pe el și nimeni nu voia să doarmă pe plută în hamacul de lîngă el. Era ca un sfînt, un tip minunat. Întotdeauna purta trei pulovere de lînă de alpaca, și nu voia să le scoată nici măcar în jungla toridă. De fiecare dată am încercat să-l conving să-și dezbrace puloverele, trebuia s-o facă pentru filmări. Da, făcea el, ar putea să i le fure careva. I-am dat o pungă de plastic în care și le-a pus și le-a îngropat undeva în junglă, nemaigăsindu-le după aceea. Întreaga echipă fu nevoită să caute și să răscolească pămîntul, ceea ce nu a fost rău.
După filmări l-am văzut la Cuzco, cerșea din nou în piață. În locul puloverelor purta trei sacouri. L-am întrebat: „Hombrecito, de ce porți trei sacouri unul peste altul? — de mult mă interesează acest lucru.“ Mi-a răspuns că ar fi un leac împotriva suflului spurcat al oamenilor...

«Sînt împotriva psihologiei»

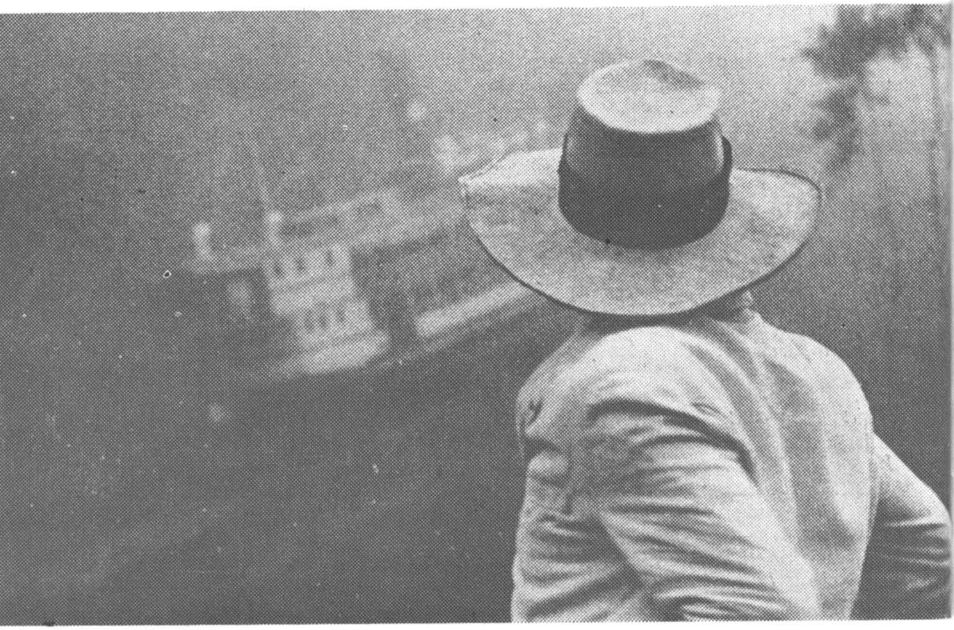
Am ceva împotriva idioților și, bineînțeles, împotriva psihologiei, pentru că prea își ia nasul la purtare, de parcă ar fi o disciplină consacrată ca istoria sau medicina. Fondul ei de cunoștințe, însă, nu este mai mare decît cel al chirurgiei craniene, de pildă, în perioada medie a faraonilor. A doua obiecție împotriva ei este frivolitatea, acel instinct încă nesigur pentru ce trebuie și ce poate fi făcut cu oamenii, astfel de oameni care se ocupă prea mult de propria persoană devenind „nelocuibili“ și de nesuportat, în sensul în care o cameră devine nelocuibilă, adică odioasă, o adevărată arătare, atunci cînd este iluminată cu tuburi de neon pînă și sub pat și pînă în ultimele ei unghere, atunci cu nu mai pot locui într-o asemenea cameră, devine de nelocuit. Astfel de oameni „nelocuibili“ există cu duiumul, și asta a pricinuit tocmai psihologia.
Totuși nu este în exclusivitate vina psihologiei. Totul începe în momentul în care primii oameni se privesc în oglindă. Așa cum luarea de sînge a dovedit, timp de secole, neajutorarea medicinii, acest gest a devenit acum simptomul neajutorării noastre, un adevărat document al neputinței de a ajunge cu sine la liman și de a trăi o existență decentă.
Nu pot suferi deloc filmele psihologice, este tocmai ce nu pot suferi la Bergman, acest element parabolic, acest chin psihologic.

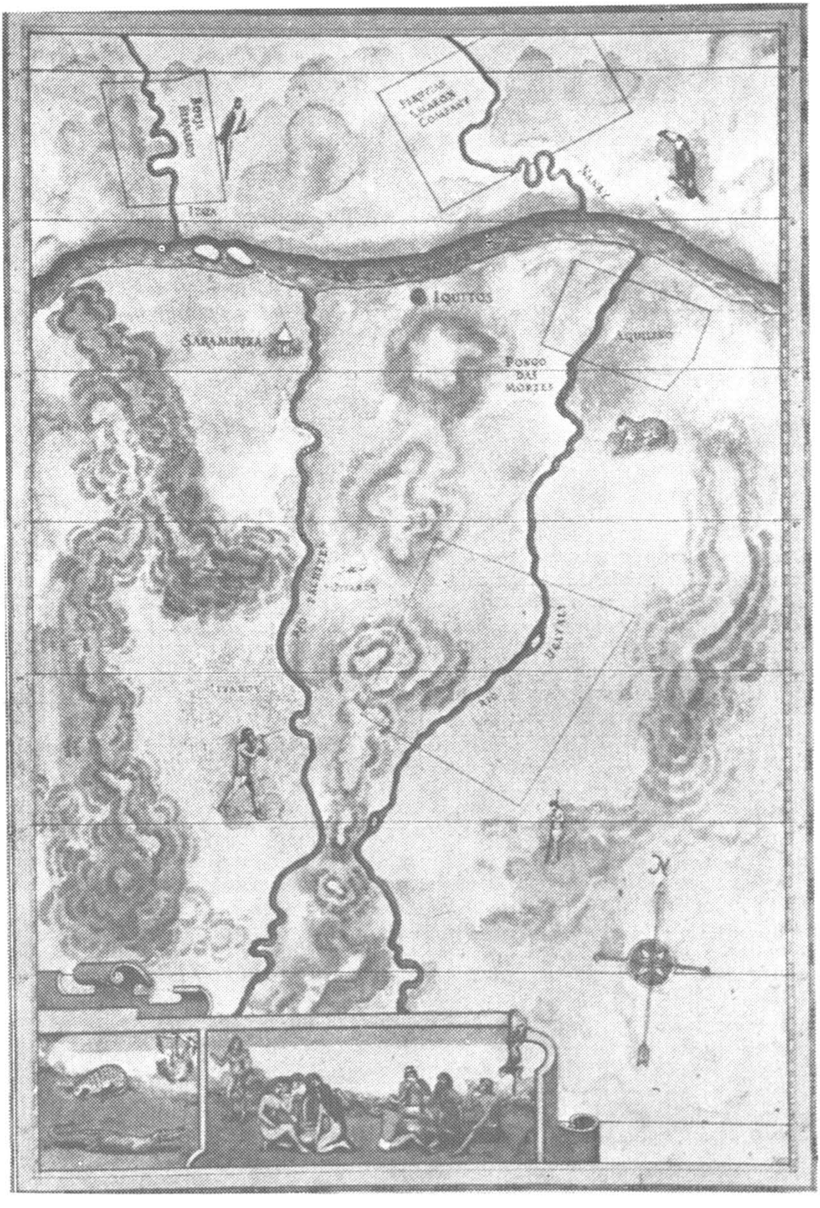
Fata Morgana

Începusem Fata Morgana *cu mult înainte de* Auch Zwerge haben klein angefangen (Și piticii au fost mici) *— dar l-am terminat abia după el — mai întîi în Uganda și Kenia, și anume în timp ce turnam* Fliegende Ärzte (Medicii zburători). *Voiam să filmăm neapărat cu John Okello. Acest Okello era un bărbat originar din Uganda, o figură nemaipomenită, care în 1964, a făcut revoluția din Zanzibar, a fost izgonit după cîteva luni, și colindă de atunci Africa de est, încercînd să elibereze Rodezia, Mozambic și Africa de Sud, azi neavînd decît trei aderenți. Cu el am vrut să filmăm,*

dar tocmai atunci se afla la închisoare. Acest Okello ținuse din avion niște discursuri nemaiauzite. A survolat Zanzibarul — singur s-a proclamat feldmareșal, am corespondat cu el, iar antetul scrisorilor era „fieldmarshall“ —, înaintea aterizării și-a conectat stația de bord cu cea de radio de pe sol și a ținut astfel de discursuri scurte: „Cine fură chiar și o bucată de săpun, va fi întemnițat pentru 216 ani“.
Ceva din el a pătruns desigur în figura lui Aguirre.
Pentru Fata Morgana *avusesem inițial un scenariu, un fel de* science fiction *— asta se mai simte și acum — despre echipajul unei nave spațiale care ajunge pe o planetă stranie, însemnînd tot ceea ce întîlnesc acolo — noi știm, bineînțeles, că este vorba de*

„NEBUNIA“ LUI FITZCARRALDO: UN VAPOR TRECE MUNTELE
Klaus Kinski ... ... îndrăgostitul de operă din *Fitzcarraldo* (1982)
Planul topografic al zonei de operații
Fitzcarraldo de Werner Herzog (1982): băștinașii peruvieni relansează la apă vaporul care va aduce opera lirică în „jungla verde“.
În plină ascensiune
Prea devreme pentru a se striga „victorie!“
Insolitul amfibiu își scoate capul de după culme
Printre spectatorii entuziaști, Molly (Claudia Cardinale), prietena și finanțatoarea aventurii

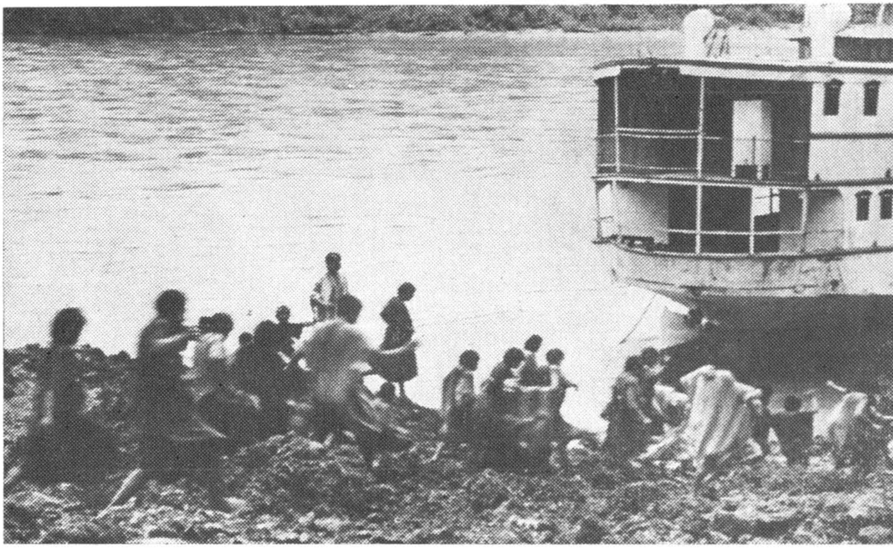


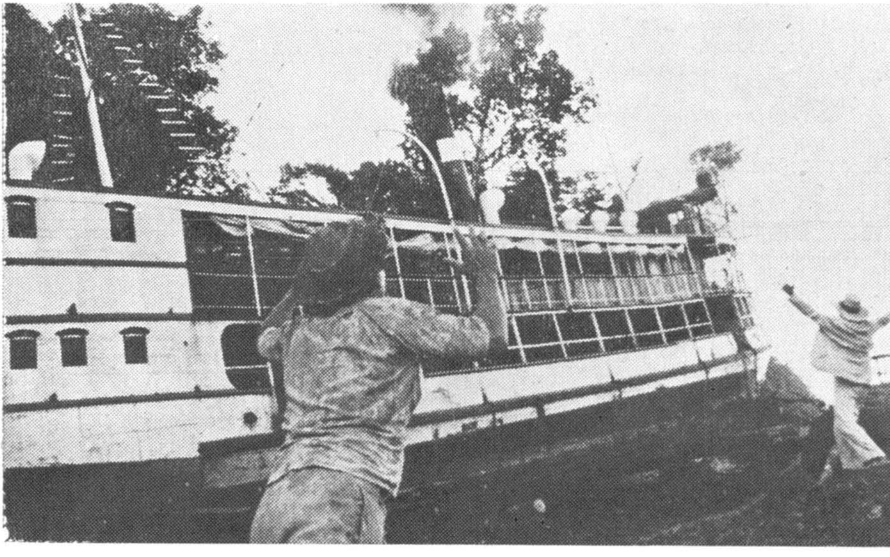

IQUITOS
PONGO DAS MORTES

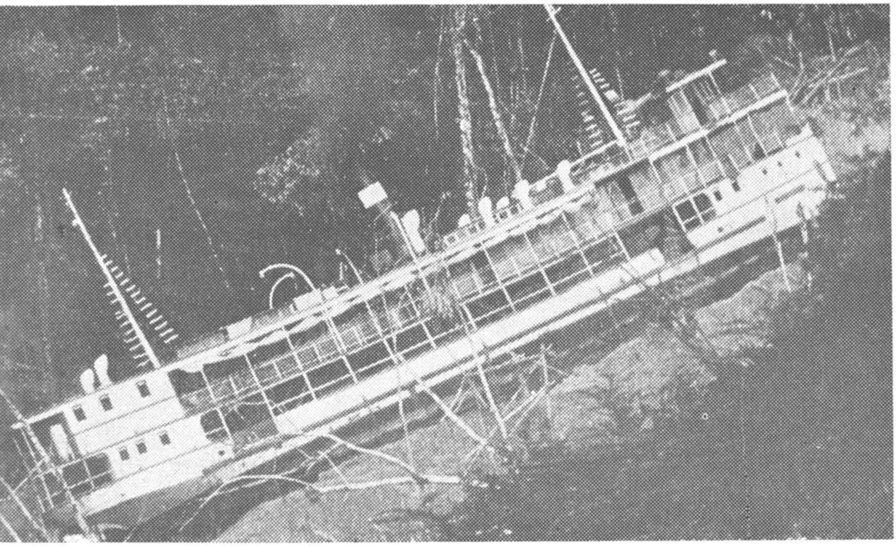
pămîntul nostru. Apar ființe care văd pentru prima oară un copac, un munte, un om. Acest film simbolizează acea dezmeticire și mirare originară. Nici Kaspar, *nici acel sentiment de uimită dezmeticire, acea primă privire asupra lucrurilor, procese deosebit de dureroase de altfel, nu ar fi putut fi concepute fără acest film. Filmul este tentativa unui nou mod de a privi, tentativa de a înțelege oamenii într-un nou mod... acestea sînt secvențele de vis din* Kaspar, *sînt viziunile din filmul la care lucrez acum* (Herz aus Glas — Inima de sticlă).

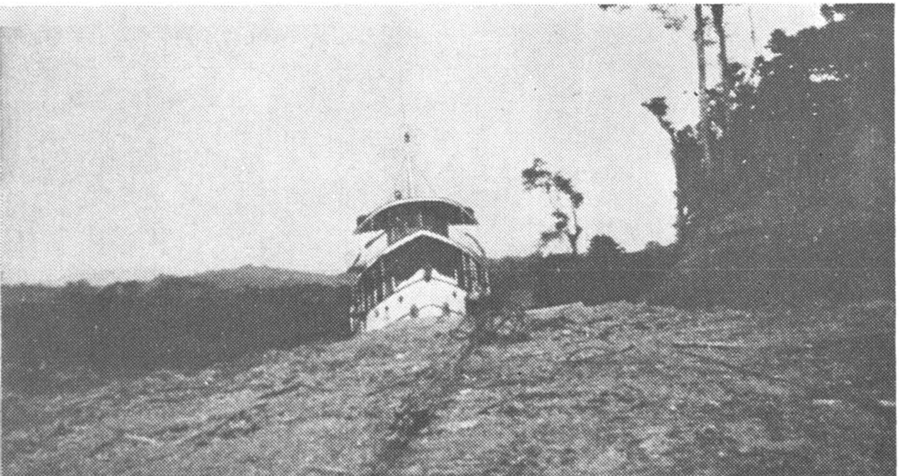
La scurt timp după ce m-am întors din Africa, am turnat filmul cu piticii, pentru care această preistorie este importantă; astfel, filmul a devenit atît de radical, atît de nud în exprimare. Celelalte sînt mult mai discrete și decente, aici, însă, totul se strigă în gura mare. De aceea spun mereu să se dea drumul la sonor, filmul trebuie să se răstească la spectator, el nu are valoare nici pe jumătate, dacă nu este destul de tare. Țin foarte mult la format, 1:1,66, și sonorul să fie la maximum...
Piticii îi văzusem tot timpul în fața ochilor. Este legat și de ceea ce se spune mereu: prezentare de oameni, ce sîntem noi de fapt, căci întotdeauna există acea căutare, la Kaspar, în Land des Schweigens und der Dunkelheit (Țara tăcerii și a întunericului) *chiar și la* Aguirre *și* Stroszek, *sînt figuri prin care încerc să ating acea esență ce ne alcătuiește pe noi și perceperile noastre. Îmi dau seama ceea ce sîntem. Hohotele celui mai mic pitic de la sfîrșitul filmului — hohote care durează minute întregi — hohote* în general, *altele nu există. Așa cum există oțel și esență de oțel, tot așa acești pitici reprezintă esența de om, forma lui concentrată. Datorită tăriei acestui concentrat, vedem mai limpede conturul a ceea ce sîntem... Da, cred că încerc în toate filmele mele să aflu ce sîntem, ce se ascunde în noi.* Kaspar Hauser *este un exemplu clasic, și* Land des Schweigens und der Dunkelheit (Țara tăcerii și a întunericului) *este un exemplu clasic, ca și filmul pe care îl fac acum, și anume pentru că personajele joacă în stare de hipnoză. Fac asta într-un mod cu totul nespectaculos, niciodată nu am exploatat această stare, ci operez cu mare băgare de seamă. Totuși se poate observa o intensificare într-o anumită direcție, care, pînă acum, nu mi se păruse vizibilă într-o măsură atît de evidentă și densă. Nu știu nici eu ce va ieși pînă la urmă, încă mai bîjbîi, mai caut. Dar am convingerea că este un pas înainte spre ceea ce caut, dintr-un alt unghi, evident. Ca și în filmul cu piticii, m-am furișat dintr-o altă parte, încercînd să trec într-un fel obstacolul. Nu faptul că există pitici este important, ci faptul că grozăviile sînt atît de mari, adică, piticii sînt înconjurați de mărfuri de consum, de exemplu scaune, mese, mașini sau orice altceva. Este o lume în care obiectele devin autonome și monstruoase. Nu liliputanii sînt monștrii, ci o clanță sau un scaun, toate supradimensionate. Așa se explică și această furie oarbă de distrugere împotriva obiectelor. De fapt, oamenii nu își fac nici un rău, violența lor fiind îndreptată împotriva obiectelor, pereților, ritualurilor educaționale, a manierelor alese de la masă...*

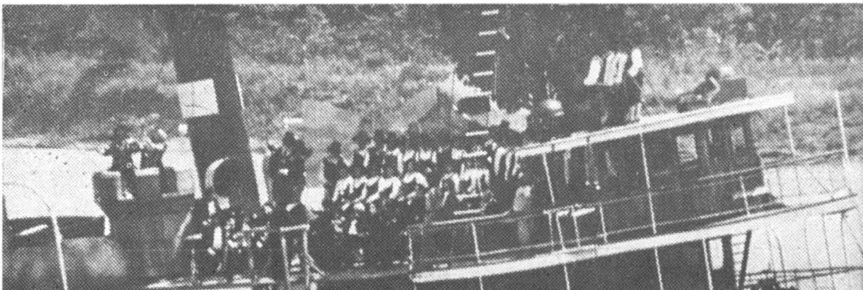
Una dintre melodii este muzică populară din Insulele Canare, am modificat-o însă foarte mult, am renunțat la partea orchestrală, am modificat puțin și textul. Mi-am ales o fetiță de 13 ani, și am înregistrat împreună muzica într-o splendidă peșteră. Am plătit-o destul de bine, dar i-am spus: „Trebuie să-ți dai și sufletul țipînd. Sufletul tău trebuie să zboare la 95 km de tine, atît de tare trebuie să cînți". Cealaltă, coralurile, provin de la filmările pentru Fata Morgana. *Pe Coasta de Fildeș trăiește un om care spune despre sine că este Mesia, face minuni și ține predici într-o lagună de pescari, iar acest bărbat are acolo un adevărat stat bisericesc în miniatură. Pescarii au construit o imensă catedrală pe nisip, în care au loc 4—5000 de oameni. Duminicile se adună acolo și cîntă coraluri, iar noi i-am înregistrat, pentru că m-am gîndit de atunci că asta va fi muzica pentru filmul cu piticii...*











Există și o furie religioasă în Fata Morgana. *Se poate urmări clar acest lucru în biografia mea, prin acea fază profund religioasă prin care am trecut, convertirea mea la catolicism, apoi profunda aversiune față de Dumnezeu. Astfel de probleme m-au frămîntat mult mai mult decît pe alții de vîrsta mea. Este vorba și de o furie îndreptată împotriva acestui nonsens al universului, împotriva greșelilor și a neajunsurilor preexistente...*

Experiența limitei

Un alt film, Massnahmen gegen Fanatiker (Măsuri împotriva fanaticilor), *m-a ajutat să descopăr multe despre oameni puși în situații de maximă tensiune. Tensiunea se datorează aici în primul rînd faptului că sînt figuri de seamă și, deci, se simt ca atare, și în al doilea rînd pentru că sînt puși sub tensiunea unor acte de extremă idioțenie. Dintr-o dată transpare ceva despre ei... / Ca atunci cînd fizicienii, încercînd să afle ceva despre anumite aliaje, fac experimente cu diferite materiale pe care le expun la căldură, tensiune sau radiație excesivă, sau așa ceva...*
De fapt, se întîmplă în toate filmele mele, ca oamenii (poate și actorii) să fie ținuți sub tensiune, adică să fie examinați și sondați în condiții extreme... Așa l-am realizat pe Kaspar. Îmi amintesc un episod cu acel fiu de țăran, care a trăit timp de cinci ani în grajd, laolaltă cu vitele și care acum pipăie copacul. Este o scenă la care m-am gîndit: asta nu avem voie să filmăm, nu ne putem apropia, trebuie să rămînă nefilmat. Apoi am spus „Totuși"!
Și tot așa îl realizez pe cel prezent (Herz aus Glas): *nu putem anticipa comportarea nimănui sub hipnoză, nu putem anticipa ce răbufnește din el, cum se mișcă, cum vorbește, cu ajutorul căror sugestii și în ce direcții se poate stiliza, ce se poate descoperi din ființa sa lăuntrică, ascunsă vederii...*
La drept vorbind, Kaspar Hauser *începe cu mine însumi. Întotdeauna există legături puternice între mine și personajele mele principale.* Kaspar *mi se pare ca propria-mi existență....* Lebenszeichen *a fost ca o prelucrare a tinereții mele. Cu cît înaintez cu filmatul — și acest lucru este o evoluție la mine —, cu atît mai mult devine viață nemijlocită, viață filmată nemijlocit și pe loc. Nu mai este vorba aici de ceea ce am trăit și de ceea ce îmi alcătuiesc fascinațiile, adunate și prelucrate în film... Prietenii care mă cunosc relativ bine și mi-au văzut toate filmele, mă identifică cel mai mult cu acest film, în el mă regăsesc cel mai bine. De aici și această detașare cam dură și încăpățînată, pe care o adopt în film...*

Discontinuitatea unei tradiții

Filmul despre Kaspar Hauser, *pe care unii îl socot a fi primul meu film „cu adevărat german", este dedicat Lottei Eisner. Este un amănunt foarte important pentru că se realizează o punte de legătură cu ceea ce fusese filmul legitim german în anii 20 și 30, cu Murnau, Lang, Pabst și alții... deși o tradiție în acest sens nu există, este total întreruptă. Cu toții am început de la zero, fără nici un fel de tradiție. Poate este bine, că toți tinerii și-au început activitatea fără rădăcini în istorie. Următorul lucru îmi este important: există din nou o legitimă cultură germană. Persoana care a consfințit și a legalizat acest lucru, așa cum Papa încorona pe vremuri împăratul, este, în cazul nostru, Lotte Eisner. Dacă ea spune „da, sînteți legitimi",* atunci sîntem cu adevărat legitimi, și nimeni nu ne poate contesta această calitate.

În românește de CARMEN PUCHIANU

Wolfgang Limmer

Erweiterte und aktualisierte Neuauflage

Rainer Werner Fassbinder

Filmemacher

UN BALZAC AL GERMANILOR

SPIEGEL-BUCH

Rowohlt

ALBERTO MORAVIA

...despre Fassbinder și despre Noul Film German

Cred că în cazul lui Fassbinder a existat o identitate între viață și artă. Cînd spun asta mă gîndesc la ceva ce are de a face cu psihanaliza: ceea ce ne împiedică, tot timpul, să ne exprimăm, nu e lipsa de inspirație, și nici absența unor lucruri de spus (toți avem lucruri de spus), ci ceea ce se numește „cuirasă caracterială“, adică Eul fiecăruia dintre noi, care se opune exprimării inconștientului. Problema creativității este, prin urmare, aceea de a înlătura aceste cuirase caracteriale și, odată cu ele, tot ceea ce ne face sociali, integrați, respectuoși față de convențiile comunitare, inhibați, timorați. Dacă reușim să sfărîmăm această cuirasă caracterială, inconștientul se revarsă cu violență, filtrat de cultura propriei țări, a propriei societăți.

Îmi închipui că la Fassbinder, această eliberare de cuirasa caracterială a fost precoce și foarte intensă, datorită și faptului că s-a format într-o perioadă a istoriei germane în care aceste cuirase fuseseră șubrezite. Au mai existat asemenea cazuri, și de fiecare dată am constatat această capacitate de depășire a limitelor Eului și de contopire cu magma vieții. Poate să pară rezultatul unei improvizații, dar, în realitate, e vorba de o metodă, care se folosește și de practici ca acelea ale drogurilor, ale țesedeului, ale indiferenței față de faptele financiare etc. Sînt tot atîtea „tehnici“ pentru a determina inconștientul să se exprime ...

... Originalitatea profundă a cinematografului german de după război constă în aceasta: în fața masivelor și extrem de ambiguelor fapte istorice, greu de înfruntat, precum nazismul și întîmplările care i-au urmat, Fassbinder și mulți alți regizori germani au preferat să se plaseze ori cu mult deasupra lucrurilor, ori cu mult sub ele: mult „deasupra“, în sensul recurgerii la emblematic, la simbolic, la metaforic; „dedesubt“, într-un sens existențial, care a fost faptul cel mai genial dintre toate. Ca să dau un exemplu, mie mi se pare să încercarea de a aborda „direct“ un fenomen ca acela al terorismului nu poate duce la nimic viabil, deoarece e vorba de istorie în curs de desfășurare; aceasta a fost greșeala neorealismului italian: de a crede că poate să facă realism istoricizant pe un fenomen în curs. Germanii au înțeles, sau au intuit, datorită și nenorocirilor lor istorice, că singurul mod de a aborda situația Germaniei era cel existențial: faptele a ceea ce, cîndva, se numea disoluția moravurilor, sînt existențiale, nu se mai proiectează pe ceea ce ar putea fi definit ca ideal al existenței, idealul cetățenesc. Un drogat, de exemplu, e un om sub acest ideal, dar se află la locul său în existența însăși. Într-un asemenea sens, cinematograful german a dat o mare lecție cinematografului din întreaga lume, abandonînd o parte din acele

Günter Lamprecht şi Rainer Werner Fassbinder într-o pauză a filmărilor la *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980), serial TV în 13 episoade şi un epilog, adaptare a romanului lui Alfred Döblin

idealuri care nu mai erau practicabile. Regizorii germani au înţeles că trebuie să aplice tehnica Tao: în Tao se spune că dacă vine o furtună, stejarul va fi doborît, în timp ce firul de iarbă se apleacă, întîi, şi apoi se înalţă la loc. Au „trăit" pustiul actual şi ne-au oferit o dare de seamă asupra acestei „trăiri" ...|

... Romanul şi cinematograful în Germania occidentală: nu mi se par acelaşi lucru. Există un romancier ca Handke, foarte rarefiat, în fond sentimental, pe urmă mai există un autor foarte diferit, ca Günter Grass...Eu găsesc, totuşi, că cinematograful e superior. Unele filme ale lui Herzog, Wenders, Schlöndorff, Fassbinder, Kluge, mi-au dat, efectiv, impresia că abordează problemele importante ale existenţei umane, prin prisma unei culturi internaţionale. Ceea ce, dealtfel, este tocmai ceea ce trebuie făcut. Cinematograful lui Fassbinder nu a fost singurul care a exprimat situaţia identităţii germane. Mie îmi plac mult filmele lui Wenders ...

... În ceea ce priveşte celălalt mare anotimp al cinematografului german, cel de după primul război mondial, aş spune că era un cinematograf foarte diferit, legat

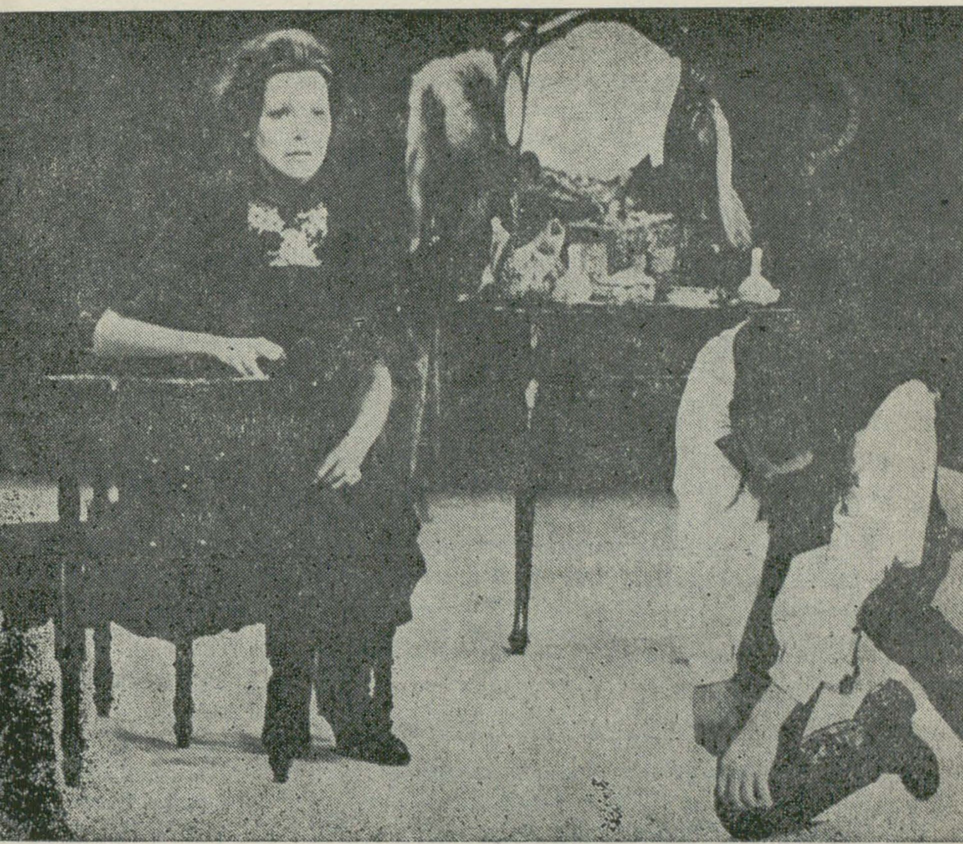
de expresionism. În Fassbinder există mai multă libertate decît în expresionism. Lumea lui Fassbinder e o lume mult mai haotică decît cea de după primul război. După primul război mondial existau, de o parte, artistul, emarginatul, clownul, și, de cealaltă, societatea. Era o contradicție netă. Societatea wilhelmină era încă o societate foarte solidă (în Îngerul albastru, *profesorul Unrat moare pe catedra clasei sale). Existențialismul nu are asemenea contradicții: opoziția dintre individ și societate, prezentă în cinematograful de după primul război, a și dispărut, de altminteri ...*

... Dacă în filmele lui Fassbinder adeseori personajele dominante sînt cele feminine, nu se poate spune că el nu a creat și admirabile personaje masculine, ca, de pildă, Ali din Frica mănîncă sufletul. *Apelarea la figuri feminine se explică, după mine, prin faptul că femeia e mai puțin integrată de cît bărbatul, și, fiind mai puțin integrată, e mai sălbatică, e mai imprevizibilă, e mai poetică. Bărbatul e foarte osificat datorită faptului că a fost integrat timp de secole într-o cultură fundamental masculină.*

(Gînduri mărturisite la moartea lui R.W. Fassbinder, în iunie 1982)

În românește de FLORIAN POTRA

Cînd e oprimat, omul începe să se gîndească la sine: Geesche (Margit Carstensen) și Gottfried (Wolfgang Schenck) în *Libertate la Bremen* (1972)



RAINER WERNER FASSBINDER

LIBERTATE LA BREMEN

TRAGEDIE BURGHEZĂ

Punctul de plecare al lui Fassbinder e istoric: la începutul secolului trecut, tînăra soție a unui negustor din Bremen, „frumoasa Gesine", își otrăvește pe rînd consortul, copiii și încă alte cîteva persoane, pînă la cifra de cincisprezece. Descoperită în 1831, este condamnată și descăpățînată în piața publică, în una dintre ultimele execuții capitale din înfloritorul port hanseatic. Pe lîngă aceste sumare informații de cronică, autorul mai dispune de o sursă, de fapt un model literar-dramaturgic: Maria Magdalene, *„tragedie burgheză", în care Christian Friedrich Hebbel propune o analogă siluetă de tînără femeie, Klara: pentru aceasta, „lumea e doar un loc al nefericirii și al apăsării, din cauza unui încremenit sistem burghez de valori ce interzice femeii posibilitatea de a-și trasa un propriu proiect de viață". La rigoare, Fassbinder îl continuă, îl prelungește pe Hebbel, în sensul că Geesche din* Bremer Freiheit *nu se oprește doar la îndoiala perplexă a lui Meister Anton, din finalul* Mariei Magdalene, *nu se mulțumește cu punerea sub semnul întrebării a „vechilor orînduieli", ci reacționează în fața propriei nefericiri, a propriei lipse de libertate: „Omul oprimat, silit să se închidă în sine, începe să se gîndească la sine". Spectacolul „originar", montat pe o scenă din Bremen, începea, ca un fel de revelație a propriei individualități, prin cuvintele Geeschei: „Dar eu?". In scenariul TV, în schimb, prima replică aparține lui Miltenberger, soțul dintîi (cu o jumătate a feței roasă de sfrenție) și sugerează destul de persuasiv „limba lui Fassbinder" (Fassbinder-Sprache), cu esențializările și stilizările sale, originalul mai oferind și sugestia unei scandări de proză ritmată.*

N. Tr.

LIBERTATE LA BREMEN

Tragedie burgheză

Personaje:

GEESCHE GOTTFRIED, pînă la urmă patroană antreprenoare – MILTENBERGER, primul ei soț – TIMM, tatăl ei – MAMA – GOTTFRIED, cel de al doilea soț al Geeschei – ZIMMERMANN, un prieten – RUMPF, un prieten – JOHANN, fratele Geeschei – ROHM, un văr – LUISA MAUER, o prietenă – PĂRINTELE MARKUS

(Acțiunea se desfășoară la Bremen, în jurul anului 1820. Geesche, Miltenberger. Copiii plîng în culise)

MILTENBERGER: Ziare!... Cafea!... Şnaps!... Închide fereastra... Linişte!... Pîine cu unt... Sare... „La 31 octombrie am însoţit la locul de veci pe scumpa noastră mamă Clara Mathilde Beez, născută Steinbacher, pe care bunul Dumnezeu“... Şnaps... Linişte!... Gălăgia asta mă omoară... Încă o cafea... „Drept urmare, decapitarea va avea loc vineri, 3 noiembrie 1814, în piaţa oborului...“ Şnaps... Cînd zic şnaps, înţeleg sticla, nu doar o picătură... Prosit... O havană... Mda, foc... Ce căldură... Cînd o să am şi eu o seară tihnită în casa asta?... Linişte!... Închide fereastra!... „O nouă apariţie de fantome într-o clădire din Bremen“... Ah! Păi sigur, dacă nu încălzesc destul casele... Mereu se întîmplă lucruri ciudate în oraşul ăsta... Pregăteşte-mi prafurile contra durerilor de cap, pentru la noapte... Linişte!... Medicamentul.

GEESCHE: Vreau să mă culc cu tine în pat. *(El o priveşte; pauză lungă, plină de tensiune, apoi el pune ziarul la o parte, se ridică încet şi se duce spre Geesche: pentru o clipă, avem senzaţia că vrea s-o îmbrăţişeze, apoi o loveşte cu sălbatică brutalitate, pînă cînd ea cade jos, gemînd; el rămîne în picioare lîngă ea. Bătăi în uşă. Miltenberger deschide uşa. Intră Gottfried, Zimmermann şi Rumpf. Sînt beţi turtă. Gottfried o vede pe Geesche şi se apropie de ea.)*

ZIMMERMANN: Frate, casa ta era în drumul nostru.

RUMPF: Şi se găseşte şnaps în casa asta, ba s-ar zice că se distilează chiar aici...

MILTENBERGER: Oricînd, pentru prietenii mei. Luaţi loc.

ZIMMERMANN Nu ne lăsăm noi rugaţi de două ori. E aşa de frig în seara asta, la Bremen.

GOTTFRIED: Şi nevastă-ta? O văd aici, întinsă pe jos, că plînge...

MILTENBERGER: Nevastă-mea a avut o criză de slăbiciune. Geesche! Şnaps! *(Geesche se ridică încet, schimbă o privire cu Gottfried şi iese să aducă băutura)*

RUMPF: Şezi, Michael Cristoph, şezi. Trebuie să sărbătorim sărbătorile, cînd ele se întîmplă.

ZIMMERMANN: Casa lui Leni Roşcata a fost închisă.

MILTENBERGER: Închisă?

RUMPF: Au descoperit că trei dintre femei erau ciumate.

MILTENBERGER: ...Ciumate?

RUMPF: Ciuma dragostei, Johann Gerhard.

MILTENBERGER: Ciumate... ce tot zici! Şi... care dintre ele?

ZIMMERMANN: Carmen.

MILTENBERGER: Nu.
ZIMMERMANN: Gesine.
MILTENBERGER: Nu.
ZIMMERMANN: Marliese Anngret.
MILTENBERGER: Nici.
RUMPF: Nici noi! Nici unul dintre noi!

ZIMMERMANN: Şi totuşi, pe ici-pe colo, cîte un cinstit cetăţean din Bremen o să aibă un copil sifilitic. *(Toţi rîd deşănţat)*

MILTENBERGER: Geesche! *(Geesche intră grăbită: evident, şi-a mai revenit un pic; serveşte şnapsul)* Du-te, îngenunchează şi roagă-te pentru sănătatea tatălui copiilor tăi! *(Geesche se duce şi îngenunchează în faţa crucifixului şi se roagă; ceilalţi rîd)*

ZIMMERMANN *(abia a încetat să rîdă)*:
Un ins o înşfacă pe mama copiilor săi şi o strînge de gît cu mîinile sale; bineînţeles, ei îi ies ochii din cap, dar el, către ea, rece: „Hei, femeie, ce te tot holbezi atîta?" *(Rîd, dau de duşcă pahare pline cu şnaps).*

MILTENBERGER: Unul stă în pat cu o femeie şi-i muşcă o ţîţă. Apoi îi spune: „Să nu-mi spui mie că copilul e al meu, auzi!" „Care copil"? „Trebuie că eşti borţoasă, îţi curge laptele din sîn". „Lapte? Da' de unde?... Din fericire nu era decît o bubă dulce!" *(Toţi rîd, mai puţin Gottfried)* Ar trebui să vedeţi cum mă iubeşte nevastă-mea pe mine! Geesche! Vino-aici! Hai, dă-i drumul: spune-mi că mă iubeşti.

GEESCHE: Te iubesc.
MILTENBERGER: Ei, hai, spune-mi că ţi-e un dor nebun de mine.
GEESCHE: Mi-e un... *(Fuge, el se ia după ea, o îmbrăţişează, o sărută)*
MILTENBERGER: Ei?!
GEESCHE *(încet)*: Mi-e un dor nebun de tine. *(Toţi rîd, Geesche plînge)*

MILTENBERGER *(se aşază la loc)*:
Asta zic şi eu femeie care ştie cine îi e stăpînul! Du-te de mai adu şnaps! *(Geesche iese)* Asta-i o femeie care ştie cum trebuie să se supună. Dar, a dracului să fie ea, femeia asta, la pat, e ca o iapă sălbatică. E făcută pentru un bărbat tare, ca mine. *(Geesche se întoarce, pune sticla pe masă; Miltenberger o prinde în braţe, o sărută; ea se apără puţin, el n-o lasă. Toţi continuă să bea)*

RUMPF: Vineri are loc o execuţie. Straşnic, momentul acela, cînd capul se...

ZIMMERMANN: Cîteodată, stînd culcat în pat, mă gîndesc: la ce s-o fi gîndind un criminal în clipa aceea, ce-o fi simţind el, ce... Poţi să înnebuneşti!

GOTTFRIED: Acum mă duc acasă. A fost o zi lungă. *(Se ridică, ceilalţi fac la fel)*

RUMPF: Bine. Pe mîine, Johann Gerhard. Munca, afacerile. Aşa-i.

ZIMMERMANN: Să ne vedem cu bine la prima ocazie! *(Se despart, își iau rămas bun unul de la celălalt. Cei doi pleacă)*

MILTENBERGER: Geesche, vino aici! *(Ea nu se mișcă. El se îndreaptă clătinîndu-se către ea. Ea încearcă să-l ocolească, el reușește totuși s-o înșface se lipește de ea, o pipăie. Ea e vădit scîrbită.)* Femeie, nu face pe nebuna: n-ai învățat nici pînă acum să știi cine poruncește în casa asta și cui i se cuvine să aibă inițiativa?

(El o tîrăște spre dormitor, o lovește și apoi o sărută. Schimbare de lumină)

(Intră Miltenberger; urlă și, la răstimpuri, plînge)

MILTENBERGER: Ajutor! Ard!... Geesche! Geesche! *(Intră Geesche, se uită cu tristețe la soțul ei, care nu se mai poate ține în picioare de durere)* Ajută-mă! Cheamă un doctor! *(Geesche clatină încet din cap, se duce să îngenuncheze în fața crucifixului și cîntă)*

GEESCHE: *Viața mea, adio, n-am să mai trudesc,*
plec acum la ceruri, să mă odihnesc.
Pace pe vecie, dulce, nobil har,
o să am acolo totul oferit în dar!
Viața-i iad și smoală,
luptă, moarte, boală!
Cerul e iubire, pace-n fericire!

(În timp ce Geesche cîntă, Miltenberger moare în țipete oribile, aproape animalice, rostind cîteva cuvinte stîlcite).

MILTENBERGER: Geesche... doctorul... te iubesc... Geesche... tu poți... Geesche... burta... burta mea... mor... *(Geesche se întoarce, își face semnul crucii în fața soțului mort, îngenunchează, se roagă în tăcere, și apoi scoate din scenă trupul lui Miltenberger, tîrîndu-l)*

(Intră tatăl lui Geesche, Timm, în doliu; se plimbă înainte și înapoi, neliniștit).

TIMM: „Mult iubitul meu... Le dau de știre tuturor celor... Crucea morții... Și așa, bunul Dumnezeu... Durere și lacrimi... aprindere de rinichi..." Da capo... „În ziua întîia a..." Geesche! *(Intră Geesche, și ea îmbrăcată într-o rochie neagră)* Te lași așteptată, hai?

GEESCHE: Iartă-mă, tată.

TIMM: Șezi. *(Geesche se așează la masă, ia hîrtie și toc cu călimară)* „În ziua întîia a lunii acesteia... și-a încheiat viața pămîntească... iubitul și neuitatul meu soț..." *(Intră mama Geeschei; Geesche aleargă spre ea, se îmbrățișează; suspină amîndouă)* Șezi, Geesche. Înainte de orice, munca. *(Geesche se așează. Mama ei se lasă pe un scăunel și plînge în tăcere)* Unde am rămas?

GEESCHE: „...iubitul şi neuitatul meu soţ..."

TIMM: „Iubitul şi neuitatul meu soţ", virgulă, „Johann Gerhard Millenberger, la vîrsta, abia împlinită, de..." Cîţi?

GEESCHE: Treizeci şi trei.

TIMM: „La vîrsta abia împlinită de treizeci şi trei de ani", virgulă, „în... *(numără)*... şi în cel de al optulea al fericitei noastre căsnicii", virgulă, „binecuvîntată prin naşterea a patru copii", virgulă, „dintre care doi îl aşteaptă în cer", virgulă, „răpus de o aprindere a rinichilor", mda, punct. „În convingerea", deschide paranteza, „chiar şi fără deosebite mărturii de împărtăşire", închide paranteza, „că toţi cei", virgulă, „care l-au cunoscut", virgulă, „vor înţelege... durerea şi lacrimile", virgulă, „pe care eu", virgulă, „dimpreună cu cei care s-au bucurat mai îndeaproape de existenţa lui", virgulă, „am..." Chiar, cum se zice?... Am adus prinos de pioşenie?... „Am adus prinos de pioşenie la mormîntul său", virgulă, „adaug doar că..." Cum crezi că ai să duci prăvălia înainte?

GEESCHE: Am să-l rog pe Michael Cristoph Gottfried să-mi dea o mînă de ajutor, tată.

TIMM: E un bărbat cumsecade, Geesche, deocamdată merge. Pe urmă, fata mea, o să căutăm pe cineva care să-l înlocuiască definitiv. Unde am rămas?

GEESCHE: „Adaug doar că..."

TIMM: Da. „Adaug la acest anunţ", virgulă, „doar că afacerile răposatului vor fi îngrijite pe mai departe de către o persoană de încredere", virgulă, „şi că eu mă voi strădui", virgulă, „să corespund aşteptărilor acelora care", virgulă, „îmi vor face cinstea binevoitoarelor lor comenzi". Punct. „Geesche Maria Millenberger", virgulă, „născută Timm".

GEESCHE: Oh, mamă! *(Se ridică brusc şi aleargă spre mama sa. Se îmbrăţişează. Tatăl verifică cele scrise de Geesche. Se aud bătăi în uşă. Tatăl deschide. Intră Gottfried, Zimmermann, Rumpf, doamna Mauer şi, eventual, alte persoane, pentru a prezenta condoleanţe)*

MAUER: Geesche, biata de tine, scumpa mea!

GEESCHE: Luisa. *(Rumpf le întrerupe pe cele două femei, care se îmbrăţişează)*

RUMPF: Stimată doamnă, permiteţi-mi să-mi exprim întreaga prietenie, respectul şi înţelegerea pe care le meritaţi.

GEESCHE: Mulţumesc, Rumpf, mulţumesc.

ZIMMERMANN: Şi din partea mea: cele mai vii condoleanţe. *(Îi strînge mîna în tăcere)*

GOTTFRIED: Şi ale mele... *(El îi strînge mîna fără să vorbească; se privesc în ochi)*

GEESCHE: O rugăminte, Gottfried: aţi fi dispus să vă ocupaţi, cel puţin deocamdată, de afacerile soţului meu... vă rog.

GOTTFRIED: Am să fac ceea ce... Da, stimată doamnă, desigur. *(Se privesc țintă, ca preschimbați în piatră; toți, în afară de Geesche și Gottfried părăsesc scena.)*

GEESCHE: Te iubesc. *(Se îmbrățișează, se sărută)* Eu... te-am... așteptat atîta... Michael.

(Schimbare de lumină)

(Aranjamentul decorului e mai mult sau mai puțin cel din scena inițială cu Geesche și Miltenberger)

GOTTFRIED: Arthur, ăsta: e prea moale. Muncește prea puțin.

GEESCHE: E silitor.

GOTTFRIED: Silitor, da, Geesche, dar prea încet... Cafea... Și cînd cineva e prea încet la treabă, Geesche, capul stăpînului e nevoit să se gîndească... Liniște!... Să se gîndească, Geesche...

GEESCHE: Spune-mi: la ce te gîndești?

GOTTFRIED: Mă gîndesc că prăvălia asta trebuie mărită, în orice caz. Cine nu e dispus să progreseze, se îndreaptă spre moarte, adică spre sfîrșit. Mă gîndesc că o să angajăm un alt șelar. Arthur o să facă mai departe lucrurile de calitate, pentru vechii și credincioșii clienți și cetățeni din Bremen, în timp ce celălalt o să facă lucrurile mai lesnicioase, pentru clienții grăbiți, aflați în trecere.

GEESCHE: Încă un șelar? O să trebuiască să-l plătim, Michael, să-i așternem de dormit, să-i dăm de mîncare.

GOTTFRIED: Ia' ncearcă să te gîndești: dacă un șelar îți dă cît îți trebuie ca să trăiești, doi șelari o să-ți dea cît îți trebuie să trăiești mai bine.

GEESCHE: Adevărat, dar...

GOTTFRIED: Nici un dar, nici un însă, Geesche, căci eu m-am gîndit și la greutăți. Trebuie să ne înmulțim clientela, ca să avem o anumită siguranță, asta e limpede. Cum, mai rămîne de văzut. E destul de ușor să facem socoteala de cîte comenzi în plus avem nevoie, pentru ca să ne putem permite un al doilea lucrător... Hîrtie!... La ora actuală, comenzile sînt de cam 1000 de taleri pe lună, și dacă ne gîndim bine, sînt chiar prea multe pentru un singur om. Chiria costă 200 de taleri, 250 de taleri lucrul, 50 de taleri materialul, iar nouă ne rămîn 500 de taleri pe lună. Pentru fiecare oră de lucru, lui Arthur i se cuvin... 15 ore pe zi... înmulțit cu 26 de zile fac 390... prin urmare, 65 de centime ora, iar pentru noi dublu, adică 130 de centime. Ai înțeles?

GEESCHE: Aproape.

GOTTFRIED: S-o luăm de la început. Pentru fiecare oră de lucru, Arthur primește 65 de centime, iar tu 130. Dacă sînt doi lucrători, stăpînul plătește 130 de centime, în schimb cîștigă 260 de centime pe oră.

GEESCHE: E-atît de simplu. Minunat!

GOTTFRIED: Bărbatul tău a fost un prost. Ce nevoie ai, cînd dispui de un capital, să te pui tu însuţi la treabă în atelier? Tot ce a economisit ca salariu plătit, l-a pierdut în sănătate... Cafea. *(Geesche se duce să-i aducă o cafea, i-o pune dinainte)* Ziarul... Linişte! *(Geesche îi aduce ziarul)*

GEESCHE: Te iubesc! *(Gottfried nu reacţionează, ea se aşează în spatele lui, îi mîngîie părul)*

GOTTFRIED: Te rog, Geesche. E încă lumină de zi. Să lăsăm dragostea pentru la noapte. *(Bătăi în uşă. Geesche se duce să deschidă. E mama ei. Se îmbrăţişează, se sărută. Gottfried lasă ziarul la o parte, salută şi pleacă)*

GEESCHE: La mulţi ani, mamă: e ziua ta, astăzi.

MAMA: Geesche, Geesche...

GEESCHE: Mamă?

MAMA: Ce de necazuri am cu taică-tău, fata mea!

GEESCHE: Cu tata?

MAMA: Şi cu mine însămi, căci acum mi-e greu să mă rog lui Dumnezeu. Am vorbit cu el şi am luat vina asupra mea.

GEESCHE: Ce vină?

MAMA: Vina de a îngădui ca fata mea să trăiască împotriva bunelor moravuri.

GEESCHE: Mamă! *(Geesche încearcă s-o îmbrăţişeze pe mama ei, care o dă la o parte)*

MAMA: Nu, Geesche: nu. Tu trăieşti cu un bărbat fără binecuvîntarea sfintelor taine, la care un bun creştin nu poate să renunţe. Nu eşti o mamă bună pentru copiii tăi, dacă nu-i cruţi de ruşinea asta.

GEESCHE: Ascultă-mă, mamă, te rog. Nu fac altceva decît să-mi urmez simţămintele. Îl iubesc şi nu fac nimic rău.

MAMA: O femeie să spună despre un bărbat că... că...

GEESCHE: Îl iubeşte, mamă: nu-ţi fie teamă să spui lucrurilor pe nume.

MAMA: Femeia trebuie să ucidă pînă şi gîndul, dacă o încearcă din întîmplare cumva, fata mea. Cînd erai atîtica, ţi-am explicat de mii de ori cum trebuie să se poarte o femeie. Doar n-o să compari un cap de bărbat, cu capul tău!

GEESCHE *(strigă)*: Nu-i adevărat! Mamă, ai greşit toată viaţa gîndind aşa.

MAMA: Geesche, ceea ce spui tu e păcat.

GEESCHE: Nu, mamă. Ceea ce am de spus nu e păcat. Iubesc un bărbat şi l-am iubit dintotdeauna.

MAMA: Geesche!

GEESCHE *(vorbeşte cu glas tare, cu tot mai multă intensitate)*:
Îl iubesc, mamă, şi nu-mi pasă de ceea ce vorbeşte lumea. Vreau să fiu căsătorită de bărbatul acesta! *(Mama continuă să strige: „Geesche, Geesche, încetează!", fuge spre uşă, dar Geesche îi aţine calea)* Ba nu, ai să rămîi aici şi ai să mă

asculţi. Eu vreau un bărbat în patul meu, eu nu fac dragoste cu sfintele taine, fac dragoste cu braţele, cu umerii, cu picioarele, fac dragoste, mamă, cu...

MAMA: Geesche!

GEESCHE: Nu, mamă, ceea ce spuneţi voi nu mă priveşte pe mine. Eu am o voinţă a mea, mamă, mi-o cunosc şi mă pricep s-o impun. Ce să-ţi fac dacă ţi-ai irosit toată viaţa pentru principii care nu erau ale tale! *(Lungă pauză)*

MAMA *(foarte calmă)*:
Ai păcatul scris în frunte, Geesche: un tribunal ar hotărî că e erezie curată ceea ce ai spus.

GEESCHE: Mamă, aşează-te aici lîngă mine, am să-mi las capul în poala ta, şi am să fiu din nou fetiţa ta de odinioară. Vino, mamă, te rog. *(Se aşează amîndouă: Geesche îşi lasă capul în poala maică-si)* Ascultă-mă, mamă: vrei ca fata ta să fie fericită, nu?

MAMA: Oh, Geesche, dar tu ştii că fericirea nu poate veni decît de la bunul Dumnezeu. Numai cine ascultă poruncile pe care el ni le-a dat, are să fie fericit. Dar fericirea pe pămîntul ăsta e o piedică în calea fericirii veşnice, aceea de dincolo.

GEESCHE: Dar eu trăiesc acum, mamă. Cine poate să dea omului o certitudine pentru viaţa de după moarte?

MAMA: Văd că eşti cu totul stăpînită de diavol, Geesche. Nu merită să discut cu un om fără Dumnezeu. *(Plînge. Geesche se ridică încet, se duce la crucifix, îşi face semnul crucii, se îndreaptă spre sobă)*

GEESCHE: Am făcut cafea. Am să-ţi dau o ceaşcă, mamă. *(Geesche îi oferă o ceaşcă; nu vedem dacă pune ceva în cafea sau nu)*

MAMA: De ce, oare, chiar fata mea trebuie să fie fără Dumnezeu? Ce păcat am săvîrşit, ca să merit lucrul ăsta... *(Morfoleşte cuvintele din ultima frază, în timp ce bea cafeaua)* Mi se învîrte capul, acum mă duc acasă, să plîng. Şi-am să vorbesc cu Dumnezeu, să nu se arate prea crud cu fetiţa mea, care-i ia numele în deşert. *(Bătrîna iese, plîngînd şi clătinîndu-se. Geesche aruncă restul de cafea. Se duce la crucifix, îngenunchează şi cîntă)*

GEESCHE: *Viaţa mea, adio, n-am să mai trudesc,*
plec acum la ceruri, să mă odihnesc.
Pace pe vecie, dulce, nobil har o să am acolo, oferit în dar!

(Intră în fugă tatăl Geeschei, foarte agitat)

TIMM: Geesche, mama a murit. *(Geesche se răsuceşte şi apoi leşină. Tatăl o scoate cu grijă din scenă.)*

(Schimbare de lumină).

(Intră Gottfried, citeşte ziarul)

GOTTFRIED: Linişte! M-am săturat pînă peste cap! Linişte! *(Intră Geesche. E îmbrăcată în negru. Atitudine foarte umilă. Gottfried se uită la ea. Ea se fereşte de privirea lui, se aşează; plînge)* Tatăl tău e specialist în lucrurile astea. Ia' ascultă: „În cea de a doua zi a lunii acesteia, cu ocazia zilei sale de naştere, scumpa şi iubita mea soţie Geesche Margarethe Timm, născută Schaefers, şi-a încheiat trudnica existenţă, victimă a unei aprinderi de măruntaie". Linişte!

GEESCHE: Michael!

GOTTFRIED: Ba da, aşa scrie, cum îţi spun. Fir-ar să fie!

GEESCHE: Michael!

GOTTFRIED: „În vasta gamă a domesticelor mulţumiri am trăit cu ea timp de 32 de ani, în fericita armonie a unei căsnicii senine, care a fost binecuvîntată de naşterea a doi copii. Durerea pierderii sale mi-e tot pe atît de nemîngîiată, pe cît de neînlocuit este ea pe acest pămînt. Numai credinţa în pronia cerească şi în perspectiva unei vieţi mai bune poate da, de acum înainte, un sens zilelor care mi-au mai rămas, şi pe care le voi închina fiilor şi nepoţilor mei. Bremen. Johann Timm". *(Ea se întoarce încet spre el, ridică ochii)*

GEESCHE: Eşti în stare să-ţi închipui viaţa mamei, Michael? Nu? Tata scrie de „fericita armonie a unei căsnicii senine". Oh, nu, ceea ce a avut mama n-a fost niciodată fericire, nicicînd, în toată viaţa ei. Fericirea la care se gîndea mama e în împărăţia cerurilor, pentru că aici, pe pămînt, a fost doar animalul domestic al tatei, i s-a îngăduit să facă doar ceea ce el poruncea. Singura ei libertate era să stea de vorbă cu Dumnezeu. Şi asta se cheamă căsnicie senină! A fost o fiinţă care n-a avut niciodată o voinţă proprie, care îi citea dorinţele pe frunte, pe care el o putea iubi sau ciomăgi după bunul lui plac. I-a fost de folos tatei, şi de-aceea zice că pentru el e o pierdere. N-a fost viaţă, Michael, cea pe care a trăit-o mama. În asemenea cazuri, moartea e un adevărat noroc pentru o fiinţă omenească.

GOTTFRIED: Pîine şi cafea... Gîndeşti prea mult pentru o femeie. O să te doară capul, Geesche, ai să încărunţeşti şi are să ţi se zbîrcească faţa mai devreme. *(Ea se întoarce, îl priveşte ţintă, îndelung. El e cufundat în lectura ziarului)* Geesche.

GEESCHE: Da?

GOTTFRIED: Eu... nu vorbesc bucuros despre toate astea şi ştiu că... În sfîrşit... Am să mă duc să locuiesc din nou de unul singur, pe seama mea... *(Geesche duce mîna în dreptul inimii: e un gest care trece aproape neobservat.)* Nu pot să suport gălăgia copiilor, Geesche. Şi nici să văd prin casă copiii altuia. Am nevoie de o femeie care să aibă copii de la mine. Nu pot să suport toate astea, Geesche. Am nevoie de o femeie tînără, neştiutoare,

fără atîția gărgăuni în cap, înțelegi, care să fie bună și harnică. Am să-ț conduc mai departe atelierele, desigur, cît o să ai nevoie, dar... *(Se uită la ea)* Mda.

GEESCHE *(pe un ton între isterie și rătăcire a simțurilor, cu o extraordinară intensitate)* Ai spus că mă iubești. De mai multe ori.

GOTTFRIED: Da, Geesche, dar...

GEESCHE: Nu! Tu zici că mă iubești, dar mai zici că nu poți suporta o mulțime de lucruri. Nu-i așa?

GOTTFRIED: Da, Geesche. Te iubesc. Iubesc felul tău pătimaș de-a fi, prețuiesc mintea pe care o ai, dar...

GEESCHE: Ce e mai important pe lumea asta decît iubirea? Găsești o persoană pe care o iubești: crezi că asta se întîmplă atît de des? Se întîmplă atît de rar, Michael, că te-apucă disperarea.

GOTTFRIED: Mersul lucrurilor pe lumea aceasta nu e statornicit de iubire. În asemenea împrejurări, femeia își pierde capul foarte ușor, și imediat.

GEESCHE: Nu, Michael: viața pe care o trăim e suportabilă numai dacă există un adăpost sigur. Iar adăpostul sigur pentru o femeie e bărbatul.

GOTTFRIED: Te stăpînește durerea, Geesche. Ai să vezi că o să-ți regăsești seninătatea.

GEESCHE: Ești un netrebnic. Oh, Doamne, cît ești de netrebnic!

GOTTFRIED: Crede-mă, nici o ciorbă încălzită nu face cît una proaspăt pregătită: niciodată!

GEESCHE *(cu simplitate)*: Ai una proaspătă?

GOTTFRIED: Nu, Geesche. Am să mă uit împrejur, am să cunosc mai multe fete, am să le cîntăresc. Pe aceea care o să mi se pară că e mai ușor de dobîndit, pe aceea am s-o dau la o parte. *(Geesche își încolăcește brațele în jurul gîtului lui; el o mîngîie)* Liniștește-te. Și tu ai să-ți ai partea ta de noroc. Ai bani și o întreprindere ca zestre. Crede-mă, astea sînt lucruri care atrag... Întreprinderea merge strună, produce cîștiguri foarte bune, poate fi lărgită, Geesche! Are să se găsească un bărbat care să dea un rost și vieții tale.

GEESCHE: Eu te iubesc pe tine. Iubesc mîinile tale, vreau să fiu mîngîiată de tine. Vreau să te simt în mine, am nevoie de iubirea ta pătimașă. Numai gîndul că pleci de la mine, îmi dă dureri îngrozitoare. Ai încercat vreodată durerea care-ți strînge pîntecele în clește, în clipele de deznădejde? Niciodată? Trebuie s-o cunoști, te face să vezi altfel — multe lucruri. *(Pauză)* Nu mă părăsi.

GOTTFRIED: Uite, Geesche, eu am nevoie de un alt fel de viață. Eu sînt bărbat, și bărbatul are nevoi și pretenții pe care femeia nu poate să le înțeleagă. Nu poți să înțelegi dorința de-a avea propriul tău copil?

GEESCHE: Dar şi noi putem să avem copiii noştri! Sîntem puioşi amîndoi. Ce ne împiedică să avem un copil al nostru, Michael?

GOTTFRIED: Oh, Doamne, Geesche, nu-mi place să-i văd pe copiii mei cum cresc printre copiii soţului tău. Vreau să le dau o casă, o viaţă cu care să se mîndrească şi în care să trăiască cinstit.

GEESCHE: Nu mai înţeleg oamenii şi lumea. Poftim: noi sîntem două fiinţe care se iubesc şi nu pot să se iubească.

GOTTFRIED: Ai să găseşti puterea de-a uita. Acum mă duc în oraş, să beau ceva. Pe curînd.

GEESCHE: Nu pleca. *(Gottfried, în uşă, se întoarce; clatină din cap şi-apoi pleacă. Din culise se aud copiii care plîng şi ţipă; Geesche se prăbuşeşte plîngînd, dar apoi îşi revine şi iese afară, la copii, care după o clipă prind să strige şi mai tare. Geesche revine. Îngenunchează în faţa crucifixului, începe să cînte. În timpul celei de-a doua strofe, copiii tac dintr-o dată. Linişte de moarte)*

GEESCHE: *Viaţa mea, adio, n-am să mai trudesc,*
plec acum la ceruri, să mă odihnesc.
Pace pe vecie, dulce, nobil har,
o să am acolo totul oferit în dar!
Eu acum mă duc în cer,
am scăpat de ce e greu,
n-oi mai suferi de ger
lîngă Domnul Dumnezeu!
Viaţa-i iad şi smoală,
luptă, moarte, boală!
Cerul e iubire,
pace-n fericire!
(Schimbare de lumină. Pauză de act.)

(Geesche, Timm şi Gottfried intră după înmormîntarea copiilor.)

TIMM: Nenorocirile se abat pe bună dreptate asupra acestei case!

GEESCHE: Tată!

TIMM: Ştiu foarte bine ce vorbesc, Geesche. Acolo unde faptele sînt îndreptate împotriva poruncilor sale, Dumnezeu loveşte!

GEESCHE: Termină, acum. Eşti bătrîn şi nu înţelegi cum merge lumea. Du-te acasă.

TIMM: Mda. Aşa vorbesc în ziua de azi copiii cu părinţii lor. Nu mai e nici un respect pentru cei bătrîni; experienţa şi înţelepciunea supără. În felul acesta, Geesche, n-o să ai niciodată linişte.

GEESCHE: Liniştea e moarte, tată. Eu vreau să trăiesc, tată, nu pot să doresc liniştea.

TIMM: N-am cunoscut în viaţa mea o femeie care să fi vorbit ca tine. Cu ce-am greşit oare ca tocmai fetiţa mea să fie atît de neruşinată şi de hulitoare cu tatăl ei?

GEESCHE: Eu nu sînt neruşinată. Eu am o părere, tată.

TIMM: Femeia care are o părere proprie, nu cunoaşte legile care i-o interzic. Iar dumneata, Gottfried, nu ai nimic să-mi spui? *(Pauză)* Tăcerea-ţi e destul de grăitoare. Te-ai angajat aici într-o afacere bună, ţi-ai dat seama de avantajele ce ţi se oferă, trăieşti în voie şi totul e bine. Dar nu eşti dispus să faci ceea ce ar fi de datoria dumitale, adică să oferi căsătoria femeii care-ţi dă posibilitatea unui trai atît de uşor: pînă la un asemenea punct, interesul dumitale pentru viaţa acestei femei nu ajunge. Ai făcut din fata mea o tîrfă, iar ea e prea proastă ca să înţeleagă; dumneata, în schimb, eşti bărbat şi ai un creier. Ceea ce faci dumneata, pentru morala care vine de la inimă, se numeşte crimă!

GEESCHE: Tată!

TIMM: Nu întrerupe cînd vorbesc bărbaţii. N-ai nimic de răspuns la ceea ce ţi-am spus? Gottfried! Am trăit în ferma convingere că eşti un om de onoare.

GEESCHE: Las-o baltă, tată, te rog. Are să ia o hotărîre cînd are să poată. Nu e încă în stare să se lege pe viaţă într-o unire atît de puternică.

TIMM: Bărbat e ăsta, care trebuie lămurit de gura unei femei?

GEESCHE: Oh, tată, lasă-ne să ne aranjăm viaţa cum putem. O să respectăm legile, fii sigur.

TIMM: Nu mai vreau să spun nimic, dat fiind că aici n-ar avea nici un rost. În faţa lipsei de respect din capetele voastre faţă de morala obştească, nu poate să existe decît un doliu după altul, o durere după alta. Iar eu vă urez ca lacrimile pe care o să le plîngeţi să vă facă să cugetaţi mai adînc.

GEESCHE: Oh, tată.

TIMM: Pînă cînd ordinea nu se va întoarce în această casă, eu nu mai sînt tatăl tău, ţine minte! De-acum înainte vei fi singură, fata mea, pentru că bărbatul acesta se pricepe doar să te exploateze, fără să fie dispus să-ţi dea nimic. *(Timm iese, obosit, clătinînd din cap.)*

GEESCHE: Tată!... Iartă-l, Michael. Suferinţele din ultimii ani i-au întunecat mintea. L-au făcut nedrept. Întîi ginerele, apoi nevasta, acum doi nepoţi: e de înţeles că inima i s-a făcut de piatră. Iartă-l, te rog.

GOTTFRIED: Da, Geesche. L-am şi iertat. *(Pauză)*

GEESCHE: Michael.

GOTTFRIED: Da?

GEESCHE: La urma urmei... ceea ce spune tata... e drept.

GOTTFRIED: Unde vrei să ajungi?

GEESCHE: Vreau să spun... la urma urmei... dacă noi... tu şi cu mine...

GOTTFRIED: Ne-am căsători?

(Geesche încuviinţează în tăcere)

GOTTFRIED: Nu, Geesche. Nu acum şi — vreau să fiu sincer — poate niciodată. Nu mai reuşesc să te înţeleg cum se cuvine, şi nici să-mi cîntăresc bine sentimentele. Da, e adevărat, te iubesc, şi totuşi...

GEESCHE: Şi totuşi?

GOTTFRIED: Pot să-mi închipui viaţa fără tine. Am crezut totdeauna că dacă există dragostea, o dragoste mare şi adevărată, nici nu te poţi gîndi să trăieşti fără celălalt.

GEESCHE: De fapt, nici eu nu pot să mi-o închipui. Dar eu... eu nu contez.

GOTTFRIED: Nu-i adevărat. Tu contezi. Şi-apoi, după cum poţi vedea, sînt aici, îţi respect dragostea şi durerea. Altminteri, m-aş fi dus fără prea multă vorbă. M-am gîndit: de abia şi-a îngropat copiii, nu poţi s-o părăseşti şi tu. M-am gîndit la tine, nu la mine. În felul meu, şi eu te iubesc pe tine, nu încape îndoială. *(Geesche — în timpul ultimei replici — a început să suspine încet. Gottfried se apropie de ea, o îmbrăţişează, o mîngiie. Schimbare de lumină.)*

(Geesche şi Gottfried stau îmbrăţişaţi, ca la sfîrşitul scenei precedente)

GEESCHE: O să avem un copil. *(Gottfried o asvîrle pe divan)*

GOTTFRIED: Mai zi o dată.

GEESCHE: O să avem un copil, Michael: copilul nostru.

GOTTFRIED: Dar mi-ai spus totdeauna că foloseşti irigatorul.

GEESCHE: Şi totuşi s-a întîmplat, într-o zi cînd te-ai întors mai devreme de la Hanovra. Cum puteam să-mi închipui?

GOTTFRIED: Asta se cheamă înşelăciune, Geesche. Înşelăciune, înţelegi, cînd îl laşi pe un bărbat să se culce liniştit cu... Oh, ce idiot am fost!

GEESCHE: Trebuia să-mi închipui că ai să reacţionezi aşa.

GOTTFRIED *(o îngînă)*: Trebuia să-mi închipui, trebuia să-mi închipui... Doamne, tîmpită mai poţi fi. Dacă ţi-ai fi folosit un pic capul, ţi-ai fi dat seama că nu mai vreau să ştiu de tine.

GEESCHE: Michael.

GOTTFRIED: De ce nu te uiţi la tine? *(O înşfacă, o tîrăşte în faţa unei oglinzi)*: Uită-te: nu cumva ţi se pare că vezi pe cineva cu care să-ţi doreşti să trăieşti o veşnicie? Cu chipul ăsta zbîrcit, cu expresia asta pe faţă? *(O azvîrle pe podea)* Dumnezeule, ce scîrbă mi-e de tine. Dacă aş bănui că o fiinţă poate nutri atîta scîrbă pentru o altă fiinţă, ei, bine, această altă fiinţă ai fi chiar tu. *(Geesche se ridică încet, se priveşte în oglindă, îşi aranjează părul)*

GEESCHE: Bine: acum, s-a întîmplat ce s-a întîmplat. Ce-ai de gînd să faci?

GOTTFRIED: Îndărătnică şi aspră mai eşti. O femeie adevărată ajunsă aici s-ar tîrî distrusă pe jos, distrusă, şi ar plînge cu lacrimi amare.

GEESCHE: Mie la ce mi-ar servi, Michael? La ce?

GOTTFRIED: Să stîrneşti măcar un pic de milă, pentru că mila poate fi uşor luată drept dragoste.

GEESCHE: Eu n-am nevoie de milă, Michael. Şi-apoi, de-ai şti cît de mult am plîns, Doamne Dumnezeule! Tu şedeai acolo, citeai şi nu-ţi dădeai seama

ce se întîmplă cu ființa care te iubește. Mi-ai spus că-ți fac scîrbă, nu-i nimic. Dar eu, Michael, am un copil aici în pîntec, un copil al tău, așa că trebuie să știi acum ce ai de gînd să faci, fiindcă nu peste multă vreme schimbarea are să se cunoască și în afară.

GOTTFRIED: Nu vreau să am nimic de-a face cu povestea asta! *(Pleacă; ea aleargă după el)*

GEESCHE: Michael!

(Schimbare de lumină)

(Geesche îl conduce pe Gottfried în scenă. Gottfried se vaită și tremură. Ea se poartă cu multă gingășie. Îl culcă pe divan, îl învelește)

GEESCHE: Părintele Markus sosește dintr-un moment în altul, Michael. Mai vrei ceva de băut? Te iubesc nespus de mult. Crede-mă, ai să te faci bine în curînd. Boala nu are să dureze. *(Bătăi în ușă. Geesche aleargă într-acolo. Intră părintele Markus)*

MARKUS: N-am putut să viu mai repede. *(Se așează lîngă Gottfried)*. Bună ziua domnule Gottfried, te simți rău? *(Gottfried dă din cap că da)* Dumneata te poți socoti un om norocos, cu femeia asta care te îngrijește ca pe ochii din cap. Cunosc și multe cazuri, să știi, cu totul altfel. Mde, oricum... Nimeni nu poate să spună ce merită și ce nu. Sînteți gata?

(Gottfried încuviințează; părintele Markus se uită la Geesche)

GEESCHE: Da, părinte, da.

MARKUS: Am venit să vă împărtășesc sfînta taină a căsătoriei cu caracter de urgență. Johann Michael Gottfried, ești dispus să o iei, pe aci de față, Margarethe Geesche...?

GEESCHE: Miltenberger, născută Timm.

MARKUS: Așa e... Aci de față, Margarethe Geesche Miltenberger, născută Timm, de soție legiuită și să-i fii credincios pînă cînd moartea o să vă despartă? Dacă da, răspunde limpede și răspicat.

GOTTFRIED *(cu greutate)*: Da.

MARKUS: Și dumneata, Margarethe Miltenberger, ești dispusă să-l iei, pe aci de față Johann Michael Gottfried de soț, și să-i fii credincioasă pînă cînd moartea o să vă despartă? Dacă da, răspunde limpede și răspicat.

GEESCHE: Da.

MARKUS: Atunci, vă declar soț și soție pînă cînd moartea o să vă despartă. *(Gottfried moare)*

GEESCHE: Părinte! *(Cade în genunchi, se aruncă peste trupul lui Gottfried, ridică privirea)* A murit.

MARKUS: Căsătoria e valabilă, nu există îndoieli.

GEESCHE: A murit, părinte, a murit. *(Se zvîrcolește pe jos, părintele Markus își face semnul crucii)* Mort, mort, mort. A murit. *(Reușește să-și revină)*

Cîntaţi cu mine. *(Îngenunchează în faţa crucifixului).*

(Geesche şi Markus, song pe două voci)

GEESCHE: Aş vrea să mă spovedesc, părinte.

MARKUS: Sînt gata.

GEESCHE: I-am dat otravă, părinte, ca să se îmbolnăvească şi în felul acesta să-l silesc să dea numele său copilului pe care-l port în pîntec. N-am vrut să-l văd murind, părinte. A fost o întîmplare, părinte: bunul Dumnezeu ştie ce gînduri am în cap. De patru luni port copilul ăsta în pîntec, dar taică-său a refuzat să-l recunoască, unei femei deznădăjduite în asemenea împrejurări, părinte, îi vin gînduri pe care nu le mai poate potoli. Sufletul nu mai cunoaşte înfrînare, răul se face bine şi binele rău. Nopţi şi nopţi întregi, plîngi şi uzi perna cu lacrimi, şi ceri ajutor lui Dumnezeu, un ajutor care nu vine. Puteţi să vă închipuiţi cum e cînd eşti singură, cînd nimeni nu te ascultă, complet singură, părinte, părăsită în toate înţelesurile? Nu poate să existe un Dumnezeu care să cunoască o asemenea deznădejde şi să-şi îndrepte privirea răzbunătoare spre o biată femeie. Singurătatea, părinte, e lucrul cel mai rău de pe lume. *(Intră Timm, preotul se ridică)*

MARKUS: Aţi sosit cu întîrziere. Am căsătorit-o pe fiica dumneavoastră cu Michael Cristoph Gottfried, dar el a murit imediat după aceea.

GEESCHE: Oh, tată. *(Aleargă spre tatăl ei, îl îmbrăţişează)*

TIMM: Fata mea. Biata mea fetiţă.

MARKUS: Mi se cuvin douăzeci de guldeni pentru munca depusă. *(Geesche e apucată de o criză de rîs isteric, preotul îşi face semnul crucii)*

TIMM: Veniţi cu mine, voi plăti eu ceea ce vi se cuvine. *(Cei doi ies din scenă. Geesche îşi revine din nou. Îl sărută pe Gottfried pe frunte, apoi îl tîrăşte afară, cu multă trudă; odată afară, un ţipăt neomenesc, Geesche pierde sarcina)*

(Schimbare de lumină. Intră Geesche, Timm şi Bohm.)

TIMM: Geesche, fă-ne cafele, arată ce eşti în stare să faci, aşa ca domnul Bohm să se simtă ca acasă. E un văr din Hanovra, şelar de meserie.

GEESCHE: Şelar?

TIMM: Şelar, Geesche. Cred că ai şi înţeles. M-am gîndit că s-ar putea ocupa de întreprindere. Şi-apoi, să vorbim pe şleau, te simpatizează.

GEESCHE: El.

TIMM: Şi mai pe şleau: a cerut mîna ta, Geesche. E un om de onoare. Iar eu am acceptat, cu bucurie în suflet. Viaţa ta o să poată curge, de-acum înainte, pe o albie liniştită. Ajunge cu neorînduiala, cu suferinţele, gata cu ruşinea.

GEESCHE: Oh, tată. Fata ta a crescut pe deasupra legilor care există astăzi. Fata ta vrea să-şi caute singură bărbatul cu care să se culce.

TIMM: Geesche!

GEESCHE: Nu, tată, nu striga.

TIMM: Cu fata mea strig cît vreau şi cum îmi place! Nu cumva crezi că tu, femeie, poţi să conduci întreprinderea? Crezi asta cu adevărat?

GEESCHE: Da, tată, sînt foarte sigură. Mă pricep la afaceri mai mult şi mai bine decît oricine, tată. Şi nu sînt dispusă să le cedez altora.

TIMM: I-am dat 1200 de taleri primului tău soţ, ca să poată deschide şelăria. 1200 de taleri! Sînt banii mei, Geesche, banii din atelierele tale.

GEESCHE: Am bani destul, am să-ţi plătesc.

TIMM: Nu, Geesche! N-am venit aici ca să discut. Am venit doar să preschimb în faptă, o hotărîre pe care am luat-o dinainte.

GEESCHE: Înţeleg ce spui, dar n-am să te ascult, tată. Şi eu sînt o fiinţă umană ca oricare alta, şi sînt liberă să hotărăsc. În clipa de faţă, bărbaţii nu mă interesează: nici ăsta, şi nici altul. Cînd poala mea o să-mi spună că are nevoie de ceva, de un bărbat, o să-mi caut unul.

TIMM: Pfui, Geesche: ar trebui să-ţi fie ruşine de vorbele pe care le rosteşti.

GEESCHE: Oh, tată, se poate ca tu să te ruşinezi de sinceritate?!

TIMM: Am să te silesc, Geesche. Am să dovedesc în faţa tribunalului care sînt drepturile unui tată.

GEESCHE: Poftim, beţi o cafea şi liniştiţi-vă. *(Timm şi Bohm beau cafeaua)* Ce vrei, vere, de la o femeie care nu te doreşte? Mă vrei?

BOHM: Nu. *(Se uită la Timm, care o priveşte încruntat)* Da.

GEESCHE: Da sau nu?

BOHM: Nu.

GEESCHE: Poftim, vezi. Vărul meu, tată, are sare în dovleac. Se pricepe să judece o situaţie cu care e confruntat. Crezi că ar putea să ducă viaţă bună cu o femeie care nu-l iubeşte? Îi afumă mîncarea, îi botează şnapsul, îi dă cafea amară şi cînd face dragoste stă ca o bucată de lemn. Ce bucurie poate să nădăjduiască un bărbat, fiind nevoit să trăiască aşa?

BOHM: Nu vreau această femeie, tată Timm. N-o mai vreau: e prea şireată pentru unul ca mine. Eu vreau să pot fi stăpîn în casă, tată Timm, în timp ce aici n-aş fi decît o slugă.

TIMM: Vino, Bohm, să mergem. Ai să-mi plăteşti jignirea pe care mi-ai adus-o, Geesche, ai să mi-o plăteşti.

GEESCHE: Tu n-ai să mă faci să-ţi mai plătesc nimic, tată: niciodată.

(După ce ies cei doi, Geesche îşi face semnul crucii în faţa crucifixului. Song' În timpul cîntecului, apare Zimmermann. Geesche nu-l observă, el se apropie cu băgare de seamă pe la spate, îi pune mîinile pe umeri; Geesche se sperie, dar imediat după aceea se tăvălesc pe jos, se sărută)

GEESCHE: Zimmermann! M-ai speriat de moarte.

ZIMMERMANN: Nu eşti tu femeia care să moară dintr-atît.

GEESCHE: Ce nebunie... dar îmi place... Oh...

ZIMMERMANN: Te iubesc.

GEESCHE: Gata, ajunge. Hai să fim rezonabili. S-ar putea să vină lume... şi-atunci?

ZIMMERMANN: Bine... Oh, Geesche, e groaznic.

GEESCHE: Groaznic? Ce anume?

ZIMMERMANN: Trebuia să ţi-o spun, mai curînd sau mai tîrziu.

GEESCHE: Vorbeşte. Hai, spune ce ai pe suflet, fără atîtea mofturi. O soluţie se găseşte, ea, totdeauna. Totdeauna.

ZIMMERMANN: Aşadar: fratele meu, ăla... Nu, aşa nu pot să povestesc... Tata, cînd a murit, a lăsat douăzeci de mii de taleri celor doi băieţi ai săi ca să-şi încropească un trai aşa cum vor vrea ei. Eu aveam prăvălia nevestii-mi şi n-am avut nevoie de banii ăştia. Dar acum, fratele meu, cu 14 ani mai tînăr decît mine... Nu, iar am greşit... Banii ăştia, de care tocmai ţi-am vorbit, sînt chiar banii pe care ţi i-am împrumutat ţie. Aşa e limpede. Acum fratele meu vrea...are ocazia unei afaceri mari, şi îi trebuie cei 20 de mii, de taleri. Deh, Geesche, poate să ţi se pară cam crud, într-o asemenea clipă, dar vreau ca voinţa tatălui meu să fie respectată. Eşti deşteaptă şi o să poţi înţelege.

GEESCHE: Pe scurt, vrei să-ţi dau înapoi banii tăi, cei 20 de mii de taleri?
ZIMMERMANN: Nu pot să fac altfel, pentru fratele meu, Geesche, el e cel care...
GEESCHE: Am înţeles tot ce-ai spus, dar... nu se poate.
ZIMMERMANN: Cum, nu se poate, Geesche?
GEESCHE: Nu se poate, Zimmermann. Uite, am băgat banii aceştia într-un nou loc de muncă, în unelte, lucruri noi, toate. E drept că profiturile pot să sporească, dar... trebuie să mai treacă timp pînă atunci.
ZIMMERMANN: Cred că m-ai înţeles greşit, eu nu te rog, Geesche, eu ţi-o cer, ţi-o pretind.
GEESCHE: Tu pretinzi, sigur că da: numai că de unde nu e nimic, nu poţi lua nimic.
ZIMMERMANN: Eu vreau banii mei, Geesche: o să trebuiască să vinzi, Geesche. Cum o să faci, nu mă interesează. Eu vreau banii mei înapoi şi nu sînt dispus să cedez.
GEESCHE: Dar tu mă iubeşti.
ZIMMERMANN: Cînd e vorba de bani, Geesche, mai bine e să uiţi dragostea pripită.
GEESCHE: Nu, Zimmermann: întîi vreau să ştiu dacă mă iubeşti.
ZIMMERMANN: Ce-are a face cu banii mei, dacă te iubesc sau nu?
GEESCHE: Bea o cafea, întîi, şi pe urmă să încercăm să examinăm problema în linişte.
ZIMMERMANN *(se aşază, bea)*: Ei bine, fie. Ce propui?
GEESCHE: Uite, Zimmermann, e foarte simplu. Într-o lună, atelierele mele dau un profit de... 800 taleri, din care jumătate, da, jumătate, îmi trebuie ca să trăiesc, casă, îmbrăcăminte, şi aşa mai departe. Cealaltă jumătate, 400 taleri, ţi-o pot da cu titlu de rambursare: iată oferta mea.
ZIMMERMANN: E o ofertă ridicolă, ar fi nevoie de... 4800 taleri pe an... timp de aproape cinci ani: e pur şi simplu ridicol.
GEESCHE: Ascultă, Zimmermann, tu mi-ai dat banii fără să-mi spui nimic în legătură cu felul şi cu termenul de restituire.
ZIMMERMAN: Am făcut-o într-o clipă de pornire drăgăstoasă, Geesche, în clipe de-astea multe se spun şi uneori se fac şi prostii. Pînă vineri, vreau să ştiu ceva precis în legătură cu înapoierea banilor mei: trei luni, cel mult, pot să aştept, altfel pun să ţi se sechestreze şelăria, Geesche, şi-aşa ai să pricepi cine sînt eu. *(Se ridică)*
GEESCHE: Te conduc şi îţi urez noroc. *(Ieşind, fredonează cîntecul)*.
(Schimbare de lumină)

(Geesche intră cu fratele ei, Johann Timm)
GEESCHE: Casa asta e mereu în doliu, Johann, aproape tot timpul.
JOHANN: Cum adică?
GEESCHE: Vrei să spui, cum adică de s-a putut întîmpla? Nu ştiu să-ţi spun de ce, dar înlănţuirea faptelor, da, ţi-o pot arăta. Întîi a murit scumpul meu soţ, Johann Gerhard Miltenberger, dintr-o aprindere de rinichi; puţin după aceea, şi mama, Johann, dintr-o aprindere de mădulare; apoi au murit cei doi copii ai mei, Johanna şi Adelheid, dintr-o boală de piept şi febră nervoasă; a venit apoi rîndul celui de-al doilea soţ al meu, Michael Christoph Gottfried, după o scurtă boală; şi în sfîrşit, tata, fără vreo cauză aparentă:

era bătrîn şi de bună seamă simţea povara anilor petrecuţi în lumea aceasta. Oh, Johann, ai fost plecat atîta timp, şi acum ţi-e dată încă o suferinţă, din pricina necazurilor care au lovit familia ta.

JOHANN: Da, Geesche. Credeam că mă întorc să-mi regăsesc familia aşa cum am lăsat-o. Cînd eşti departe, te gîndeşti: ce-or fi făcînd cei pe care i-am lăsat acasă? Am văzut murind atîţia, în război, încît moartea nu mă mai înspăimîntă. Dar pierderea e cît se poate de grea: părinţi, cumnaţi, nepoţi. Sînt bucuros că mi-ai rămas tu, cel puţin. Dacă, întorcîndu-mă, n-aş mai fi găsit pe nimeni, şi nimeni nu şi-ar mai fi adus aminte de Johann Timm, cum aş fi putut să îndur toate acestea?!

GEESCHE: Oh, Johann!

JOHANN: Geesche! *(Se îmbrăţişează)*: Scumpa mea surioară. Cît ai putut să suferi! Cîte lacrimi au vărsat ochii aceştia. Voiam să mă opresc aici, la Bremen, doar pentru cîteva zile, voiam să plec din nou, în căutarea unui nou război, în care să lupt, dar acum nu pot s-o las în suferinţă pe surioara mea, să las pe seama unei femei toată munca asta grea. O să mă ocup eu de întreprindere, Geesche, n-ai nici o grijă.

GEESCHE: Nu! *(E un strigăt de spaimă)*

JOHANN: Nu?! Dar, Geesche!

GEESCHE: Încearcă să înţelegi, Johann, a trebuit să trudesc din răsputeri ca să învăţ cum se conduce o întreprindere, şi fiindcă soarta m-a lăsat singură pe lume, acum... întreprinderea... e viaţa mea, Johann. Încearcă să mă înţelegi bine, tu o să ai partea care ţi se cuvine, nu vreau nimic pentru mine din ce nu-i al meu, dar un lucru e sigur: n-am să las pe nimeni să-mi fure munca: niciodată!

JOHANN: Dar, surioară! Tu eşti femeie. O femeie poate să înveţe multe lucruri, dar niciodată n-o să-şi găsească mulţumirea în muncă. Ai să vezi că o să te obişnuieşti din nou să ai grijă doar de treburile casei, să cînţi în faţa sobei de gătit; munca te face aspru, dăunează trăsăturilor gingaşe ale unei femei, şi tu desigur ai să doreşti să-ţi păstrezi inima pentru un alt bărbat, Geesche.

GEESCHE: Bărbatul pentru care să-mi păstrez inima... Am să-ţi spun cum ar trebui să fie. Acest bărbat trebuie să admită că femeia are un creier şi putere de judecată. Poate că un asemenea bărbat nu s-a născut încă, şi atunci înseamnă că am să mă lipsesc de el.

JOHANN: Geesche, eu...

GEESCHE: Lasă-mă să-mi termin gîndul, Johann, eu exist pe lumea aceasta, şi pentru a avea dreptul să gîndesc şi să-mi termin gîndul. În deplină linişte, Johann, în linişte. Ascultă-mă. N-am să las pe nimeni să-mi ia atelierele din mînă. Niciodată. Am să-mi trăiesc viaţa aşa cum vreau eu. Să-şi trăiască propria viaţă, Johann, ar trebui să fie năzuinţa tuturor fiinţelor omeneşti. Dar şi o femeie e o fiinţă omenească, chiar dacă prea puţini bărbaţi şi prea puţine femei au înţeles lucrul acesta.

JOHANN: Mă îngrijorezi, Geesche. Nu pot să împărtăşesc ceea ce spui.

GEESCHE: Ai să înveţi s-o faci, Johann, sau ai să pleci.

JOHANN *(strigă)*: Eu plec cînd vreau eu, Geesche, şi fac ce vreau eu! O femeie este ultimul lucru din lume căruia să-i îngădui să-mi spună ce trebuie să fac sau să nu fac! Şi cu atît mai vîrtos surorii mele! Am să preiau conducerea

întreprinderii, Geesche, aşa cum te văd şi cum mă vezi! Acesta e ultimul meu cuvînt. Nu mai sînt dispus să discut treaba asta. *(Pauză)*

GEESCHE: Am să-ţi dau o ceaşcă de ceai, ca să te încălzeşti puţin, frăţioare. *(Se ridică, îi prepară o ceaşcă de ceai.)*

JOHANN: Uite, vezi, aşa îmi place o femeie, aşa trebuie să fie femeia: supusă şi săritoare, serviabilă. Dar dacă ar gîndi cu capul ei... unde s-ar ajunge? *(Geesche îi întinde ceaiul, pune zahăr în ceaşcă, amestecă, iar el goleşte ceaşca dintr-o singură sorbire)* Acum mă duc să dorm, Geesche, şi te rog să mă trezeşti devreme, pentru că vreau să mă familiarizez cu mersul atelierelor noastre. *(Iese, Geesche îşi face semnul crucii în faţa crucifixului, începe să cînte songul ştiut, dar lumina se stinge imediat)*

(Intră doamna Luisa Mauer)

GEESCHE: Luisa, draga mea!

LUISA: Geesche! Ştii că devii tot mai tînără şi mai frumoasă?! Cum faci?

GEESCHE: Meritul e al libertăţii, draga mea, numai al libertăţii.

LUISA: Ce spui? Nostim! Şi eşti chiar sigură?

GEESCHE: Absolut sigură, draga mea: dar, ia loc.

LUISA: Una care a avut, ca tine, atîtea nenorociri şi atîtea suferinţe, şi care totuşi reuşeşte să rămînă în picioare, trebuie că ...

GEESCHE: Da?

LUISA: Trebuie că-l are pe diavol de partea ei... sau nu-i aşa?

GEESCHE: Pe diavol?

LUISA: Da, draga mea. Ca femeie, ştii, nu pot să nu mă întreb cum se face că o fiinţă atît de lovită de nenoroc poate, totuşi, să se simtă atît de bine. Te rog, Geesche, îmi dai o ceaşcă de cafea? Şi pe urmă, faptul că găseşti tot timpul bărbaţi gata să intre de bună voie în iadul tău, e îngrozitor.

GEESCHE: Îngrozitor?

LUISA: Îngrozitor de aţîţător, vreau să zic. Ştii că o dată am pariat cu Friedrich, cine are să fie următorul mort în casa asta? E o situaţie pasionantă, draga mea, şi de fiecare dată e o surpriză, vorbesc serios.

GEESCHE *(îi oferă cafeaua)*: Poftim.

LUISA: Oh, îţi mulţumesc, draga mea, mulţumesc. Între noi fie vorba: eu am pariat pe tatăl tău, în schimb cui i-a venit rîndul? Lui Gottfried. Uite cum poate să greşească omul.

GEESCHE: Ai dreptate, aşa poate să greşească omul.

LUISA: Nu-i aşa? Şi sînul tău: e tot mai înfloritor, draga mea, tot mai mare. Cum faci?

GEESCHE: Cu vată, draga mea.

LUISA: ...Vată?

GEESCHE: Da, vată. Cunosc gusturile bărbaţilor, ştiu ce-i atrage pe bărbaţi de la prima vedere. Şi... fără un bărbat în aşternut nu reuşesc să adorm.

LUISA: Pfui, Geesche, pfui!

GEESCHE: Pfui, Luisa? De ce?

LUISA: Nu se poate să spui tot ceea ce gîndeşti! Dar ţie, iartă-mă, ţie nu-ţi mai pasă, nu-i aşa?! Tot acest du-te-vino de aici, fără nici o fereală... înseamnă că, tu, ca femeie, te simţi cam trecută, înaintată în vîrstă, nu? Ah, ca să fiu sinceră, n-aş vrea să fiu ca tine: eu îl am pe bărbatul meu, de cincisprezece ani, are capul pe umeri, e un om cumsecade, munceşte. Şi poate avea de la mine tot ce doreşte. Chiar aşa.

GEESCHE: Nu ţi-a venit niciodată pofta să afli despre lume ceva mai mult decît ştiai pînă acum?

LUISA: Niciodată.

GEESCHE: Şi nu te-ai gîndit niciodată cît poate fi de frumos să fii liberă de regulile ce ţi-au fost impuse?

LUISA: Geesche! Ce tot spui, la ce te tot gîndeşti?!

GEESCHE: Te rog, răspunde-mi.

LUISA: Nu, fireşte că nu... Mă simt rău, draga mea: rău de tot...

GEESCHE: Din pricina otrăvii pe care ai băut-o odată cu cafeaua.

LUISA: Otravă?

GEESCHE: În cafea.

LUISA: Oh, oh! delicios, draga mea, e o glumă cu totul demnă de tine.

GEESCHE: Nu e o glumă, Luisa. Te-am otrăvit de-a binelea.

LUISA: Tu m-ai...? Nu, nu... nu se poate...

GEESCHE: Şi totuşi e adevărat, draga mea: cît se poate de adevărat.

LUISA: Dar... dar... de ce? De ce?!

GEESCHE: Ca să-ţi cruţ strădania de a-ţi mai trăi viaţa pe care o trăieşti.

LUISA *(izbucneşte într-un ţipăt)*: Ajutor! *(Fuge spre uşă, dar cade moartă, înainte să ajungă la ea. În aceeaşi clipă, intră Rumpf)*

GEESCHE: A... a murit...

RUMPF: Chiar aşa.

GEESCHE: A căzut moartă, aşa. Groaznic. *(Încearcă să-l îmbrăţişeze)*

RUMPF: Am fost la poliţie, Geesche, şi am pus să se cerceteze pilulele alea albe pe care mi le-ai pus în cafea. Ai încercat să mă ucizi, Geesche: de ce?

GEESCHE (ridică din umeri): Acum e rîndul meu. *(Îngenunchează şi cîntă toate strofele songului)*

Viaţa mea, adio, n-am să mai trudesc,
plec acum la ceruri, să mă odihnesc.
Pace pe vecie, dulce, nobil har,
o să am acolo totul, oferit în dar!

Eu acum mă duc în cer,
am scăpat de ce e greu,
n-oi mai suferi de ger
lîngă Domnul Dumnezeu!

Viaţa-i iad şi smoală,
luptă, moarte, boală!
Cerul e iubire,
pace-n fericire!

(Lumina se stinge treptat.)

În româneşte de FLORIAN POTRA

H.G. PFLAUM / R.W. FASSBINDER

«Acel dram de realitate, de care am nevoie»

CUM SE NASC FILMELE

Fassbinder și echipa sa

„Prefer o echipă compusă din oameni pe care îi cunosc și care se cunosc între ei, care își cunosc problemele și slăbiciunile. Apoi găsesc că este nemaipomenit, cînd unei echipe astfel formate, i se alătură doi, trei oameni noi. Între timp nu mă mai tem nici de actori, îmi fac însă griji cînd sînt noi, gîndindu-mă dacă voi găsi un limbaj pe care să-l înțeleagă și care să le ofere posibilitatea de a se încadra" (Fassbinder).

La un regizor ca Fassbinder, care se identifică într-o măsură atît de primejdios de mare cu munca sa (acest lucru explică probabil și productivitatea sa aproape înspăimîntătoare), cu greu se pot separa sfera vieții particulare de cea a vieții profesionale. Chiar și în relațiile sale particulare, munca pare să fie o componentă necesară, Fassbinder încercînd în mod consecvent să îmbine aceste laturi, poate de teamă, așa cum îmi mărturisea unul din prietenii săi, de a nu da greș în relațiile sale cu prietenii.

În mod evident, Fassbinder posedă deja un instinct foarte precis în ceea ce privește spiritul de cooperare al colaboratorilor săi, chiar și față de noii-veniți. După puține zile de filmare, cele două „stele de renume mondial", Anna Karina și Macha Méril, ambele lucrînd în *Chinesisches Roulette (Ruleta chinezească)* pentru prima dată cu Fassbinder, păreau, cel puțin în exterior, colaboratore vechi, și nicicînd nu au întîmpinat vreo rezistență din partea grupului consacrat. Și despre Karlheinz Böhm (din *Martha* și *Mutter Kösters Fahrt zum Himmel — Zborul spre cer al mamei Köster*) se spune că ar fi preluat repede obiceiurile grupului. Se pare că Fassbinder are nevoie de așa ceva, manifestînd atitudini aproape patriarhale, atunci cînd este vorba să mai stea la masă împreună cu colaboratorii săi după terminarea filmărilor. Semnificativ este că tocmai acele șase săptămîni petrecute la Stöckach, unde întreaga echipă locuise efectiv în aceeași casă, fără posibilitatea de a se

---

[1] H G Pflaum/RW Fassbinder, *Das bißchen Realität, das ich brauche Wie Filme entstehen*, Carl Hanser Verlag, München, 197, pp. 137—47

evita unul pe altul, tocmai aceste șase săptămîni le consideră Fassbinder, ce e drept cam euforic, drept cea mai frumoasă perioadă din viața sa. La fel de caracteristic este și faptul că Anna Karina a putut fi cooptată pentru rolul principal, în primul rînd datorită unei relații particulare cu un vechi colaborator al lui Fassbinder, ea stabilind, la rîndul ei, contactul cu Macha Méril. Pentru acest rol intrase în discuție și o altă actriță proeminentă, Madeleine Jaubert, dar toți se temeau că ar fi plecat de îndată ce și-ar fi văzut camera din Stöckach, „căci ea ar fi insistat cu siguranță asupra unui hotel de categoria I".

Dacă actorii din primele filme ale lui Fassbinder fuseseră mai mult sau mai puțin de aceeași vîrstă, acest lucru își găsise motivația în mijloacele antiteatrului: personajele mai în vîrstă nu erau distribuite unor „oaspeți", ci erau regîndite și rescrise. Fassbinder dorea să colaboreze exclusiv cu actori de vîrsta lui, la început nici nu l-au interesat alții pentru filmele sale. Cînd echipa a început să se modifice împreună cu subiectele, noii membri înlocuind o parte din cei vechi, nu s-a mai putut preciza care considerente fuseseră hotărîtoare, cele artistice sau cele personale.

„Dacă o schimbare are loc atît de lent ca în cazul nostru, o găsesc de-a dreptul pozitivă; găsesc că este foarte bine să lucrăm împreună cu anumiți oameni, atît timp cît fiecăruia îi vin idei noi menite unuia și altuia, iar apoi să avem tăria de a înceta, în momentul în care nu mai avem nici un fel de idee." (Fassbinder). O propoziție atît de ambiguă ca aceasta, devine adesea acuzație împotriva lui Fassbinder, adesea folosindu-se expresii ca „exploatare" sau „abandonare" în legătură cu modificările suferite de echipa sa. Într-adevăr, el este întotdeauna singurul care fixează momentul în care nu mai există idei noi „menite unuia și altuia". Să nu trecem, însă, cu vederea faptul, că el își elaborează proiectele pe considerentul că, spre deosebire de majoritatea colegilor săi, pentru el nu există mai întîi narațiunea, pe care să o realizeze cu ajutorul actorilor; de regulă, proiectele sale necesită, pentru a lua naștere, un impuls din partea personalității actorului.

Opiniile colaboratorilor săi actuali asupra acestei probleme sînt extrem de contradictorii. Margit Carstensen este convinsă că el „se preocupă și în particular de individul pe care și-l alege drept colaborator". Dimpotrivă, Macha Méril susține: „Cred că știe foarte puțin despre mine". Kurt Raab răspunde la întrebarea referitoare la cea mai importantă experiență cu regizorul Fassbinder, cu care a colaborat mai mult decît oricare altul: „Experiența de a fi legat o prietenie!" Thea Eymesz, de ani de zile decupatoarea filmelor lui Fassbinder, relatează: „Curios lucru, dar între noi nu au existat certuri grave, le-am evitat amîndoi în mod instinctiv. Nu ne cunoaștem decît în sfera noastră profesională. Cînd s-a răstit odată la cineva, iar eu i-am spus că dacă ar răcni așa la mine aș pleca instantaneu acasă, mi-a răspuns, că știe la cine trebuie să răcnească". — Poate și: la cine poate să răcnească.

Chiar şi la Stöckach (cu toate că echipa, care locuia în castel, părea, la prima vedere, o mare familie într-un pension de ţară) existase o ierarhizare riguroasă. Pe de o parte, se putea observa o atmosferă de prietenoasă conviețuire, cu operatorul Ballhaus în bucătărie în faţa unei străchini supradimenensionate pregătind cina pentru întreaga echipă, pentru că Fassbinder pare să ştie cum să creeze pentru fiecare o poziţie sigură, de neclintit; pe de altă parte, la o privire mai atentă, se poate vedea că aceste poziţii sînt ierarhizate în mod diferit, ajungînd pînă la rolul de ţap ispăşitor, iar acest lucru se continuă în timpul filmărilor. Unul dintre colaboratori povesteşte cu o ironie absolut inconştientă şi aproape naivă, despre posibilitatea unei înrîuriri artistice: „Rainer acceptă părerea altora—cînd coincide cu a sa". Nu diferă nici opinia lui Kurt Raab; dacă o scenă i s-ar părea greşită, nu ar ezita să-l convingă pe regizor. „Probabil că nu aş reuşi, în schimb, Fassbinder m-ar convinge pe mine că scena este bună. Deobicei are o mai mare forţă de convingere—asta nu înseamnă că nu s-ar fi modificat nici o scenă. Pot să-mi ajustez pe alocuri şi textul".

În ciuda numeroaselor modificări suferite în ultimii ani de echipa sa, Fassbinder a reuşit să-şi păstreze un nucleu de colaboratori fideli, care îl fac să se simtă, în mod evident, ocrotit, sentiment deosebit de important pentru el în timpul filmărilor. Tocmai din acest motiv, producţia casei de filme Bavaria, *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (*Nu vreau deci ,să mă iubiţi*) nu a decurs întocmai fără probleme pentru el.

Dacă o actriţă atît de inteligentă şi independentă ca Macha Méril afirmă, că regia lui Fassbinder se aseamănă cu dragostea, poţi comunica fără cuvinte, dacă şi Anna Karina accentuează în repetate rînduri posibilitatea „comunicării fără cuvinte" cu regizorul, pe cînd cu alţii putem vorbi foarte mult fără a-i înţelege, dacă ea ştie că Fassbinder face cu un actor „ceea ce vrea, dar astfel încît actorul să fie convins că el ar face totul" — dacă astfel de afirmaţii, care determină un observator din afară să dea sceptic din cap, se repetă sub cele mai diverse formulări în relatările despre Fassbinder, atunci putem lua mai în serios declaraţia, la prima vedere iraţională, a lui Ulli Lommel (cel care aparţine „stock company"-ei din 1969, de la filmul de debut al lui Fassbinder, *Liebe kälter als der Tod* (*Dragoste mai rece decît moartea*):

„Cred că Fassbinder posedă o enormă forţă de propagare, care nu izvorăşte neapărat din conştientul său; există o legătură între subconştientul diverşilor indivizi, care este întotdeauna foarte puternică, foarte multe punîndu-se atunci în mişcare. Este poate deja un fel de magie, care se manifestă aici.

În calitate de creator de film, Fassbinder lucrează într-un mod prea conştient şi prea calculat, abordează scenele cu o mult prea precisă idee asupra viitoarelor lor efecte, pentru ca să-l putem aproxima personalitatea cu ajutorul imaginii vrăjitorului camerei de luat vederi. Energia sa nesecată rămîne pentru mine lucrul

cel mai greu de înțeles — în timpul cercetărilor pentru această carte am realizat și acea nemărginită ambiguitate a personalității sale. Pare să existe un dram de adevăr în toate aceste clișee despre Fassbinder, chiar dacă fiecare în parte pare nepotrivit și calomnios. Reunește trăsăturile voinicului bavarez cu mînecile suflecate, cu cele ale copilului-minune vulnerabil și însetat de dragoste; lovește de parcă ar vrea să vadă cît de vulnerabili sînt ceilalți, și dacă îl iau destul de în serios pentru a fi loviți de el. La Stöckach îi putea spune ajutorului de bucătar, dacă una din actrițele sale dorește lapte și zahăr în cafea, dar nu reușește să refuze ceva personal unuia sau altuia dintre colaboratori: operatorul Jürgen Jürgens a trebuit să afle de la producătorul Michael Fengler, că Michael Ballhaus va filma partea a doua de la *Satansbraten* (*Dat naibii*); pe căi la fel de ocolite au fost înștiințate Thea Eymesz și Kurt Raab de hotărîrile lui Fassbinder. Margit Carstensen se simțea atît de nesigură în prezența sa, încît în *Satansbraten*, după propriile ei spuse, nu mai știa ce să facă, iar Kurt Raab povestește întotdeauna despre siguranța pe care i-o dă Fassbinder, și despre inhibițiile sale de actor de care a scăpat datorită lui. Atitudinea lui Raab față de Fassbinder și activitatea comună, este oarecum tipică pentru întreaga echipă. În timpul turnării filmului *Satansbraten* s-a simțit în mod evident nefericit din cauza unui sfîrșit de săptămînă liber; i se părea „mîngîietor" faptul că după terminarea filmărilor urmau să mai rămînă împreună pentru sincronizări, căzînd într-o „stare depresivă", cînd și asta a luat sfîrșit.

Chiar dacă numim relațiile lui Fassbinder cu colaboratorii săi „exploatatoare" sau nu, el le transmite acestora un sentiment de utilitate, care duce la însăși trăirea afirmării de sine. „Este o plăcere să lucrezi cu el, pentru că știi că cere și ia mai mult decît alți regizori" (Macha Méril). Nu putem judeca altfel nici relația lui Fassbinder cu propria-i muncă; așa se explică, cel puțin în parte, productivitatea sa, fanatismul său. Muncește pentru a-și documenta existența și, mai ales, pentru a-i dovedi justificarea sau necesitatea. Cu cît l-am urmărit mai mult în timpul lucrului, cu atît mai limpede am văzut această discrepanță pe care o îmbină în persoana sa: datorită conștiinței sale politice, datorită modului de funcționare a mediului său—și, nu în ultimul rînd, datorită nevoii sale de ocrotire—Fassbinder tînjește după productivitate colectivă, după iluminații colective asupra rezultatului: după un proces creator mai mult sau mai puțin „socialist". Pe de altă parte, seamănă mai mult cu acel tip de artist romantic, care, plin de spaimă, devine conștient de prăpăstiile externe, de părțile nocturne ale ființei sale. Faptul că nu poate înlătura această contradicție a personalității sale, se resimte și în filmele sale. De aceea nu este întîmplător ca un film atît de pătimaș și dușmănos ca *Satansbraten*, în care Fassbinder nu mai poate controla un cinism respins în teorie, să fie urmat de un film nicidecum mai puțin sceptic, dar cu totul temperat din punct de vedere formal, ca *Chinesisches Roulette*, în centrul căruia se află un joc al adevărului.

În românește de CARMEN PUCHIANU

R.W. FASSBINDER

UTOPIA SE NAŞTE DIN FANTEZIE

Utopia este abia atunci posibilă cînd se naşte din fantezie şi nevoia celor mulţi. Fără să fie ca pînă acum formulată şi propulsată de indivizi izolaţi, nostalgia manipulării fanteziei trebuie să fie prezentă într-o asemenea amploare, încît să poată naşte într-adevăr ceva, şi anume viaţa în libertate, ca s-o definim cu cuvintele de care dispunem.

Dacă formulăm cu limbajul pe care îl avem astăzi la îndemînă ceea ce ne imaginăm a fi utopie colectivă, ea nu este decît cel mult ceva raţional, dar nimic nou sau nebunesc în sensul pozitiv al cuvîntului...

Pentru primele filme nu am avut deloc bani. Cînd l-am turnat pe primul, exista în München doamna von Rezzori, o moştenitoare Bosch, despre care ştiam că da ajutor bănesc celor care fac filme. În „Rio das Mortes" interpretează ea însăşi rolul unei femei care da bani celor doi eroi plecaţi în Peru să descopere o comoară.

La ea am fost deci în pelerinaj împreună cu Raben şi i-am explicat ce fel de film vrem să facem. A găsit că este interesant şi ne-a dat 10.000 de mărci. Cu aceşti bani am cumpărat pelicula şi am turnat pînă după Rusalii. Apoi am dus materialul la

* După un interviu luat de W. Wiegand, inclus în volumul R. W. Fassbinder, *Reihe Film 2*, Carl Hanser Verlag, München, 1979.

copiat și abia aici am constatat că negativul nu era bun. Despre asigurări nu știam nimic pe atunci. Am apelat din nou la doamna von Rezzori și ne-a mai dat 5.000 de mărci, cu care am făcut pînă la urmă filmul.

Așa s-a născut „Liebe ist kälter als der Tod".

Am avut desigur ca model filmele hollywoodiene, pe care le-am păstrat undeva în subconștient. Dar exemplul direct pentru „Liebe ist kälter als der Tod" a fost in mod sigur filmul lui Godard, „Vivre sa vie" (Povestea Nanei S."). Este un film care numai prin existența sa mi-a dat multă forță. Godard însuși nu spune decît: „O.K., dacă pe această Nana n-o satisface nimeni și nimic altceva, atunci n-are decît să facă trotuarul. Din păcate, biata femeie moare împușcată la sfîrșit. Dar cel puțin în timpul cît a făcut trotuarul a fost mai mulțumită și mai fericită decît atunci cînd era măritată cu dascălul. Chiar din scenele de început îți cam dai seama ce fel de viață a dus. Cînd începe să facă trotuarul realizează că pentru anumite persoane a căpătat o importanță pe care nu a avut-o pînă atunci. Există acolo o scenă: merge cu un astfel de tip la un hotel. El îi spune: „nu ai o altă fată?" Ea se duce și îi aduce una, iar el continuă mai departe doar cu cealaltă. Atunci ea spune: „Fericirea nu este întotdeauna veselă", și îi devine clar că poate ceea ce face nu e bine; dar este totuși mai bine decît căsnicia cu dascălul cu care are copilul. Filmul mi-a dat putere. Cred că este strîns legat de ideile mele.

Nu-mi place să-mi fie frică de nimic. Îmi vine și greu să povestesc despre asta. Dacă acum mi-ar fi frică de ceva și din cauza asta aș fi trist, cred că ar fi normal. Ceva de care mi-e frică îmi dă mai degrabă un imbold.

Nu tot ceea ce a spus Freud este valabil. Dacă știu de ce mi-e frică, atunci întreprind ceva. Periculos devine la mine — dar astea nu sînt temeri — doar atunci cînd nu mai vreau. Asta este într-adevăr pericu os.

Am trăit odată așa ceva. S-a întîmplat în Almeria, pe cînd turnam „Whity". Dacă aș fi avut atunci o lamă de ras m-aș fi sinucis, jur. Aș fi putut să iau de la Harry Baer, care locuia alături. Dar n-am făcut-o.

Cînd vrei să spui ceva despre istorie, o faci mai bine cu ajutorul femeilor. Cred că bărbații au un rol predestinat în istorie.

În „Effi Briest" este celebra discuție între Instetten și Müllersdorf din care reiese clar: în această societate, bărbatul trebuie să joace un anumit rol. De aceea nu găsesc bărbații ca fiind niște figuri deosebit de interesante, pentru că ei fac de fapt numai ceea ce trebuie oricum să facă; în timp ce femeile, despre care se spune că ar avea un rol predestinat, sînt deseori capabile să se detașeze de el și să facă lucruri la care nu te aștepți.

Cu Hanna Schygulla am fost împreună la școala de artă dramatică. Ea studia germanistica și în paralel actoria, iar eu lucram la arhiva ziarului „Süddeutsche Zeitung", pentru 2,15 mărci pe oră. Am ajuns apoi la Action-Theater. Nu-mi aduc aminte exact, dar la un moment dat lipsea cineva, și anume Antigona. Am întrebat-o atunci pe Hanna: „Nu vrei să faci tu rolul ăsta?" Și l-a făcut. La prima mea punere în scenă, și anume „Die Verbrecher" de Ferdinand Bruckner, chiar de la prima repetiție a devenit vedeta mea. Altceva nu pot să spun...

Problema subordonării nu s-a pus niciodată între noi. Cînd lucram, era de o supunere perfectă, pentru că asculta mai atentă decît alți actori cînd se dădeau indicații, și încă de la început intuia intențiile regiei.

În particular am evitat amîndoi orice relație; am făcut-o poate, inconștient, dar ne era clar că altfel nu vom mai putea lucra împreună.

La început ea nu a reprezentat nimic pentru mine. Problema asta s-a pus o dată cu Irm Hermann (pe cînd era și Carstensen cu noi); Irm și Hanna ajunseseră la ideea că ele împreună ar fi imaginea mamei mele și nu puteau înțelege ce căuta Carstensen acolo. Am ajuns la convingerea că pot lucra cu Hanna mai bine decît cu aproape toți ceilalți. Am putut să observ întotdeauna exact prin cine puteam să o copiez mai bine pe mama: prin Hanna, sau mai tîrziu prin Carstensen.

Chiar și cînd era supărată, Hanna o făcea într-un anume fel pe care puteam să-l valorific mai mult decît era cazul cu Irm. Cînd Irm făcea un lucru bun, trebuia să te străduiești să o pricepi. Iar cînd era rea, o făcea într-un fel care te înnebunea; chiar și în „Händler der vier Jahreszeiten" („Negustorul de legume și fructe"), deși multă lume mi-a reproșat că aș fi realizat un sfîrșit din cale afară de oribil. Forța cea mare a acestei femei era că într-o asemenea situație în loc să renunțe la viață, se închidea în sine și în loc să spună „vreau să sufăr" își spunea „vreau să trăiesc". Am găsit aceasta întotdeauna ca fiind pozitiv.

Noi doi, Hanna și cu mine, eram de părere că vremea în care n-am colaborat a fost destul de lungă ca să ne putem apuca din nou de treabă. Ceea ce ne interesase fusese povestit. Iar acum, după un număr de ani, eram amîndoi de părere că venise momentul să născocim ceva nou, de vreme ce am acumulat o anumită experiență în viață ca și în muncă.

Am făcut apoi împreună „Die Ehe der Maria Braun" („Căsnicia Mariei Braun"), „Alexanderplatz" și „Lili Marleen" și ne-am spus că putem face iarăși o pauză.

Stau și mă gîndesc, și de aceeași părere e și Hanna, că după experiențele pe care le-am dobîndit de-a lungul anilor, ne-am putea declara mulțumiți. Asta în primul rînd. Hanna nu e o persoană pe care să o folosești în roluri secundare. De altfel nici nu e bine să fie tot timpul la dispoziția regizorului. Atît în „Lili Marleen" cît și în „Maria Braun" coincid năzuințele ei de a se vedea întruchipată într-un rol și dorința mea de a povesti ceva chiar cu ea. Nu vreau să mă forțez să fabric scenarii numai de dragul de a umple niște goluri.

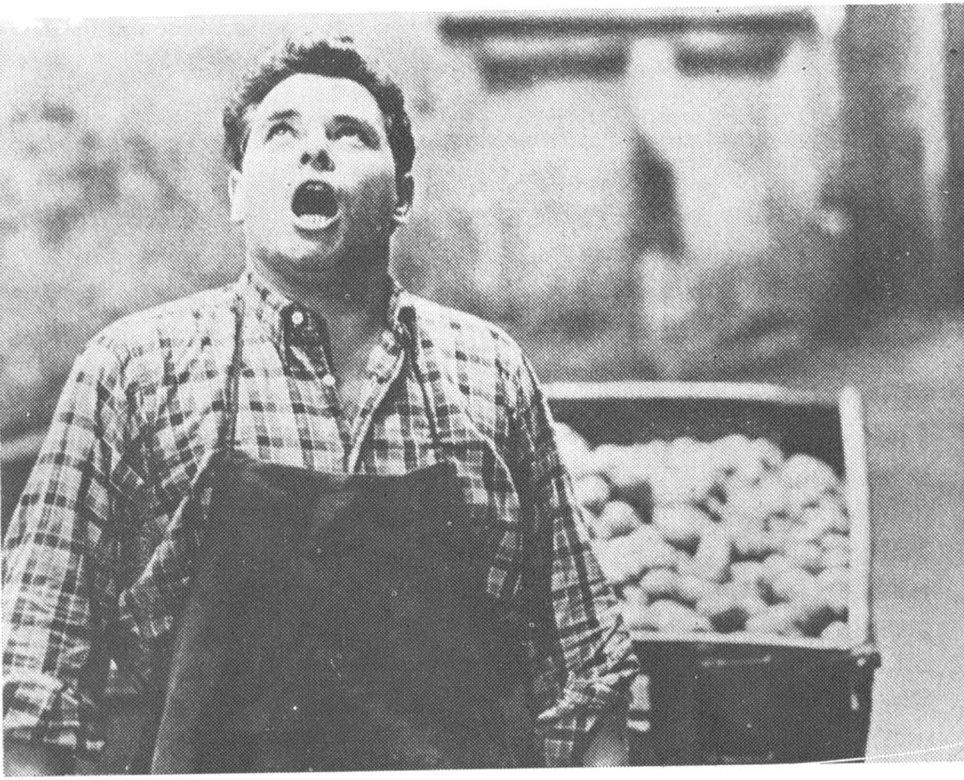
În „Die Sehnsucht der Veronika Voss" („Năzuința Veronikăi Voss"), este vorba despre droguri, dar nu este un film pentru sau împotriva lor, ci este un film care povestește despre ele, despre efectul lor și despre o persoană care poate să hotărască dacă este pentru sau contra lor; decizînd, ea este perfect conștientă că a le lua mai departe înseamnă a-și scurta viața...

Pe de altă parte sînt convins că mulți nu pot să renunțe să se drogheze, pentru că narcoticele poartă în ele tocmai acel pericol care îi face să devină dependenți.

Aşa este cu cocaina.

Cu drogurile lucrurile stau cam aşa: în America de Sud se mestecă toată ziua frunze de coca pentru că au prea puţină haleală. Iar în India există o religie care spune: cu cît viaţa pămînteană este mai mizeră şi mai cumplită, cu atît mai grozavă va fi

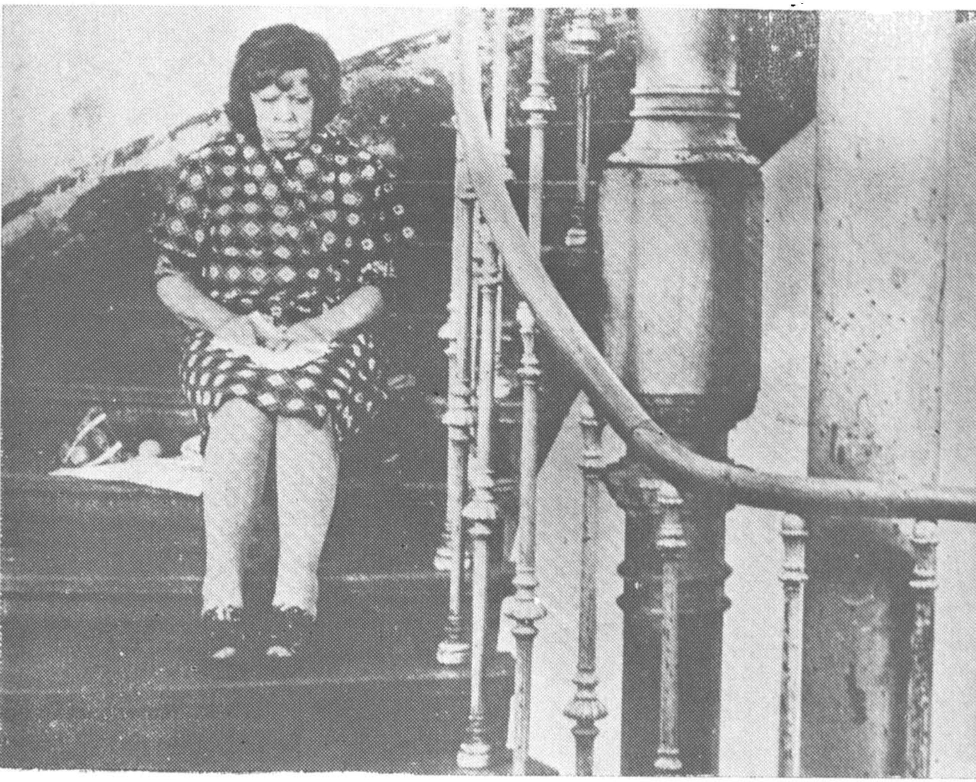
Hanna Schygulla în *Rio das Mortes* (1970)



Hans Hirschmüller ca Hans Epp, erou tragic, în *Negustătorul celor patru anotimpuri* (1971)

cea viitoare și cu atît vei avea mai multe șanse să treci în, cum îi zice... Nirvana. Religiile în sine sînt aproape de asemuit experiențelor cu droguri. Dacă iei numai biserica romano-catolică, cît de mult teatru face.

Tămiia este desigur și ea un drog, dar nu intră sub incidența legii anti-drog; ca și alcoolul dealtfel. La noi alcoolul este permis, iar în Bolivia, sau pe acolo, a fost primul puci al cocainei din istoria contemporană. Asta e destul de amuzant.



Brigitte Mira în femeia de serviciu din *Spaima mănîncă sufletul*. Cu acest rol, actrița vest-germană a cucerit publicul Festivalului de la Cannes, în 1973.

De bună seamă, există momente în care am sentimentul că nu mai trebuie să fac nimic, pentru că tot ce a fost de făcut există deja — chiar dacă sub altă formă sau poate chiar mai bine. Asta e o față a problemei. Ceea ce face din asta poetul din „Satansbraten“ este reversul. Despre problema dacă de la un anumit punct al culturii occidentale mai trebuie făcut ceva — despre asta se mai poate discuta. Eu cred că după „Traviata“ lui Verdi n-ar mai fi trebuit să se facă nici o operă de artă. Mai

De la „Trümmerfrau“ (salahor al molozului) la „specialistă a viitorului“: un destin emblematic retrăit de Hanna Schygulla în *Căsnicia Mariei Braun* (1978)

E vinovată Effi? Enigmaticul răspuns dat de chipul Hannei Schygulla în *Fontane — Effi Briest* (1972/74)

Hanna Schygulla (Susanne Gast) în *A treia generație* (1978/79)

O capodoperă critică a societății de consum: *Nu doresc decît să fiu iubit* (1975/76). În imagine: Ernie Mangold (Mama), Vitus Zeplichal (Peter), Alexander Allerson (Tatăl), Elke Aberle (Erika).

desăvîrșit decît atît nu se poate. Aceasta reprezintă maximum de posibilități ale culturii occidentale.

Am spus doar că în Germania lucrurile au luat o altă întorsătură, iar cei care dețin puterea știu să profite de ea. În urmă cu cîțiva ani nu ar fi fost așa, ar fi existat o opoziție extraparlamentară mai îndrăzneață sau o altă opoziție care s-ar fi manifestat. Tendința actuală merge mînă în mînă cu conformismul multora; dar acum deja faptul este consumat. Întreg climatul este diferit față de cel de acum 5 ani. (...)

Istoric este cam aşa: am citit scenariul la „Lili Marleen" neştiind că e de Purzer şi am intrevăzut posibilitatea să fac şi să povestesc ceva prin el; de fapt, ceea ce am făcut în final. Cînd am aflat că Purzer a colaborat la scenariu, m-am gîndit, şi găsesc asta foarte normal, dacă n-ar fi mai bine să renunţ. Am discutat despre asta şi cu cîteva persoane de a căror integritate sînt convins. Printre ele, şeful Studiourilor Bavaria, Rohrbach, care îl cunoştea pe Purzer. Mi-a spus că acesta este şi el un om cu problemele lui. În final, m-a sfătuit să fac filmul, dacă îmi place. Alexander Kluge mi-a spus că ar fi absolut copilăresc să renunţ din cauza lui Purzer, dacă această poveste mă pasionează. Pe de altă parte, prin contract, aveam dreptul de a schimba orice propoziţie, orice scenă. Toate una peste alta, consider că nu a fost o trădare a idealurilor mele...

În româneşte : NORA NEGRESCU

Hanna Schygulla şi Günter Lamprecht — interpreţi creatori — în *Berlin Alexanderplatz* (1979/80)

GERHARD ZWERENZ

MOARTEA LENTĂ A LUI R. W. FASSBINDER

Fiecare moarte este bruscă, apare pe neașteptate, provoacă răni. Asta ține de determinările ei fatale. Moartea unui bătrîn poate consola prin certitudinea că a fost precedată de o viață lungă. Moartea unui tînăr are loc ca urmare a unui accident, a unui război, a unei boli. Cei 36 de ani ai lui Rainer Werner Fassbinder nu sînt o măsură suficientă pentru moarte. Natura morții sale este alta. Nici accident, nici război, nici boală. Și toate laolaltă. O moarte bruscă, total imprevizibilă.

Dar n-au prevăzut-o oare, unii, această moarte scurtă, fulgerătoare? Eu însumi am vorbit de mai multe ori despre asta. Între prieteni. Și cu el. Nu trădez aici nici un secret. O luase la cunoștință cu un calm izbitor. Poate cu un adaos de oarecare cochetărie. Scosesem la iveală, aproape jenat, un lucru știut de toată lumea: zilele se cîntăresc și se numără. (...)

A muri pentru Fassbinder

O NOTIȚĂ AUTOBIOGRAFICĂ

În timpul filmărilor, l-am cunoscut pe RWF întotdeauna ca pe un om calm. Atunci însă cînd preparativele pentru producție se dovedeau a fi de proastă calitate și blocau desfășurarea, Fassbinder putea deveni rece de tot și tăios. Sau irascibil ca un drac, cu spumă la gură. Uneori, aveam impresia că-l încîntau prilejurile.(...)

Îmi revine sarcina să așez pe masă o bucată zdravănă de cîrnat roșu. Cîteva felii sînt tăiate. În timpul ăsta trebuie să recit niște tirade interminabile. Nu-mi stăpînesc textul. E trecut bine de miezul nopții. Sînt un tip matinal. Dimineața, n-am probleme cu vorbele, acum însă sînt stors și înghețat pînă în măduva oaselor. O fată se așează la picioarele mele ca să nu fie văzută. De jos, îmi șoptește textul.

În pauză, înfulec cîteva felii de cîrnat. Producătorul mă ochește și-și pescuiește și el o bucată. Acum îi sare lui Fassbinder muștarul. Dacă se isprăvește, cîrnatul nu va mai putea fi filmat. E clar. Flămînzi dar renunțînd cu înțelepciune, ne fixăm cu toți privirea asupra cîrnatului cel roșu atît de tentant.

Cine tremură de frig trebuie să știe să rabde.

Filmarea — o meserie de vis? Un coșmar.

Gerhard Zwerenz, *Der langsame Tod des R. W. Fassbinder. Ein Bericht.* Schneekluth Verlag, Münchener Edition, 1982

Vîntul urlă. Fassbinder vine şi dispare. Fata îmi şopteşte: se furişează într-una spre autobuz ca să tragă o duşcă. Mă uit la ea. A tras şi ea desigur destul la măsea. Asta e aici un lucru fast şi nefast. Ce te miri, mă gîndesc, zilnic actorie apoi vine numaidecît şi sinuciderea. Mă apucă o milă cumplită pentru acest popor cumsecade. Cum poate deveni cineva de bunăvoie cineast. N-au decît domnii sclerozaţi de la industria cinematografică care au adus filmul german la sapă de lemn să bage şi ce-a mai rămas în groapa hoiturilor. Spre bătaia de joc a restului lumii. De ce oare nu s-ar coloniza şi în cinematografie o colonie americană.

Aceşti noi cineaşti tineri sau foşti tineri suferă de ambiţia lor. Fassbinder este doar un exemplu, poate prototipul acestui meşteşug şi al acestei ambianţe. De aceea îşi rup gura cu el dragii colegi. Îi pun strîmbe acestui truditor monoman. Cîndva îl vor pune jos. Sau nu. A nu avea un film în lucru îl umple pe Fassbinder de o plictiseală insuportabilă. Suportă lumea aşa cum este doar aflat sub presiunea producţiei. RWF se vrea sub jug. Vrea să fie înjurat, lăudat, urît, iubit. Viaţa particulară este înghesuită în pauzele între lucrări. Uneori chiar în lucrare. Numai să nu se ivească pauze, cu asta trebuie să te învoieşti. Cum poate cineva s-o ducă aşa de unul singur. Prea mulţi demoni. Plictiseala ambiguă a zilelor în care nu se întîmplă nimic. Cînd se lucrează, se întîmplă cît de cît ceva. Mulţi ard de dorinţa de a se linguşi pe lîngă unul ca el şi sînt invidioşi din te miri ce. Şi n-o recunosc niciodată pentru că asta ar fi din nou o recunoaştere a situaţiei lor în lupta concurenţei. Ca în vremurile de demult, duşmăniile se ascund şi se maschează în spatele micilor injurii maliţioase numite critică. Aşa e peste tot, dar la film mai rău ca oriunde. Pentru că aici e vorba de sumele cele mai mari de bani. Nicăieri nu este succesul atît de mare şi nici căderea atît de profundă.

O seară la locul de turnare, Hof, undeva la capătul pămîntului. RWF stă cu ortacii lui la masă. Sînt nişte mese bavareze robuste din cîrciumi bavareze robuste. Faptul trist de a se fi apropiat de vîrsta de treizeci de ani îi stîrneşte lui Fassbinder nelinişte, poate şi pentru că ceasul lăuntric va fi măsurat deja intervale mai mari de timp; la treizeci de ani, meditează el cu voce tare despre anumite modificări, nu mai poţi trăncăni şi bea cît e noaptea de lungă şi să fii a doua zi dimineaţa în stare să stai vioi după camera de luat vederi sau înaintea ei; se vede clar că treaba nu iese cum ar trebui. Rainer se referă la Kurt Raab — acesta n-a băut nici vin nici bere în timpul turnărilor — şi Fassbinder priveşte energic către cercul de cheflii: e timpul să se meargă la culcare! (...)

Există oameni pentru care timpul subiectiv se scurge aasemenea celui obiectiv într-o aceeaşi măsură a scurgerii, pe cînd pentru alţii nimic nu parvine la aceeaşi măsură ci totul se îndreaptă spre o erupţie sau chiar spre contrariul acesteia, tortura acelei plictiseli astfel cum o generează pustiul impresiilor din noi. RWF vrea să producă. Supărător acest timp al somnului care se furişează în chip de noapte în munca noastră cotidiană.

Moartea lui Fassbinder 3

Regizorul de film Gremm care a apucat să-l intervieveze pe Fassbinder cu puţină vreme înaintea morţii sale relatează că Rainer ar fi fost plin de proiecte şi n-ar fi intuit aşadar sfîrşitul lui iminent. Gremm nesocoteşte faptul că pe Fassbinder

îl bîntuia de multă vreme presimțirea morții. Doar firile slabe sînt împinse de așa ceva la pasivitate. Rainer, dimpotrivă, a fost îndemnat la un spor de activitate, dentru că fiecare film avea pentru el semnificația unui pas către sfîrșit, în sensul de „a o lua înaintea morții". Proiectele și activitățile lui Fassbinder izbucnesc din conștiința morții și din apropierea, pentru el evidentă, a morții. La 9 iunie 1982, Rainer nu bănuia totuși sfîrșitul iminent ce avea să se producă la 10 iunie — faptul că nu-l mai așteaptă o viață lungă îl accepta ca pe un lucru convenit și sigur, de altfel, viața nu i-a fost chiar așa de scurtă în comparație cu cea a lui Georg Büchner, care a ieșit la 21 de ani din joc. Ce e drept, acesta a lăsat o operă destul de restrînsă. În cei 13 ani pe care Fassbinder a apucat să-i trăiască în plus, s-a născut abia partea esențială și mai mare a filmelor sale. Cele mai bune dintre ele, bunăoară „Die Ehe der Maria Braun" (Căsnicia Mariei Braun) sau serialul în 13 părți „Berlin Alexanderplatz", care vor fi cîndva recunoscute ca niște opere clasice, trebuie înțelese de noi ca anticipări ale unui om de treizeci de ani asupra deceniului următor. Întrucît Rainer presimțea că nu va apuca vîrsta de patruzeci de ani, nu-i rămăsese altceva de făcut decît să presteze asemenea anticipări timpurii. Consumul de energie necesar i-a apropiat sfîrșitul. Ce ar fi putut să ne aducă acest bărbat la maturitatea unei vîrste de patruzeci sau cincizeci de ani. Fără să mai vorbim de orizonturile abia imaginabile ale unei opere de bătrînețe. Ea se sugerează doar ca o promisiune în anumite urme ale filmelor existente. Aceasta nu mai constituie o chestiune de pricepere, de iscusință, de măruntă genialitate. Este o chestiune de evoluție ce necesită timp avînd în vedere mediile și tehnicile moderne atît de complicate. Trebuie să ai la dispoziție pur și simplu mult timp, să fi trăit multe victorii, multe înfrîngeri, să fi trecut sau nu prin multe încercări. Abia după aceea începe tărîmul măiestriei.

În estetică, Fassbinder era un radical, ceea ce implică respingerea aspectului veristic și naturalist al unui obiect și, în compensație, scoaterea la iveală a poeticului. Filmele și operele epice de un asemenea gen rănesc ușor simțămîntul obișnuit al spectatorilor și al lectorilor familiarizați de jurnalismul fetișist cu opinii slabe de natură superficială. „Așa" n-o văd deloc, n-o cunosc deloc, susțin ei cu un aer de supărare, instalați comod în închisoarea lumii unidimensionale ce nu lasă loc pentru creativ. Or, tocmai această poezie creativă și radicală face ca filmul și relatarea să devină artă. Este o altă artă. O opoziție față de distrugerea atomică, rezultat al matematizării lumii umane, în timp ce noi încercăm să recuperăm calitățile care s-au pierdut. Prin calcul rece se poate meșteri bomba, nu însă din fanteziile formei și culoarei și nici din subiectivitatea radicală a pacifiștilor.

Reactorul rapid

Fassbinder face parte din tipurile de pisici care nu suportă multă vreme o privire iscoditoare îndreptată asupra lor. Pisicii nu-i place să se uite direct în ochii omului. Cu privirea ei divagantă, ea se desvăluie că e pisică.

Cu ajutorul ochilor săi, un actor poate juca tragedii și comedii întregi. Un interpret rutinat își stăpînește ochii ca oricare alt mijloc. Ochii sînt pentru el o recuzită. El joacă cu ei. Fassbinder operează cu ochii și privirile actorilor, ba a dezvoltat chiar o artă cu totul proprie de rafinamente optice, de oglindiri plănuite și întîmplătoare, de puncte de fugă instabile. E un maestru al acestei particularități a artei cinematografice moderne. S-ar putea vorbi de un baroc al oglin-

zilor și privirilor. Fassbinder însuși dispune de o privire de o francă naivitate, corespunzătoare firii sale și izvorîtă din ea. El n-ar fi însă un om al filmului și al scenei dacă n-ar miza pe această forță în vederea obținerii unor efecte.

Partea cealaltă, cea pisicească din el, nu-l lasă să suporte prea multă vreme o privire îndreptată asupra lui. Cu o eschivare caracteristică, întrerupe sugestia instalată, slăbind efectul obținut.

El capătă cu aceasta un spor de simpatie, ochii i se aprind, doar că e mai greu de sesizat pentru că nu mai există confruntarea lor, simpatia fiind parte integrantă a fizionomiei care se lățește într-un zîmbet pe cît de cuceritor pe atît de apropiat grimasei.

Maestrul se uită spre un colț al încăperii și chiar vorbește într-acolo deși se adresează celui din față.

Despre marele armator grec Onassis se spune că poartă ochelari fumurii întrucît altminteri privirea lui penetrantă ar fi greu de suportat.

Fassbinder pare a socoti că privirea lui n-ar fi eficientă decît doar puțină vreme. Sau se teme să nu se trădeze printr-o privire prelungă. În același timp, privirea de pisică conferă acea ușoară magie a eschivării, de parcă animalul n-ar avea nevoie să țină pe cineva sub observație mai multă vreme. Doar pe inamicii inveterați îi fixăm cu acuitate și îndelung. Spre deosebire de cîine, pisica este considerată o creatură extrem de îndărătnică și cu puține șanse de a fi dresată, în timp ce cîinele se atașează cu credință de stăpînii lui, credință ce poate fi citită și în ochii lui, individualitatea divagantă și independența pisicii nu admit o asemenea doză de servilism.

Odată cu vîrsta, Fassbinder a dezvoltat o succesiune aparte de ridicare și coborîre a capului, doar aparent întîmplătoare, de modificări ale expresiei privirii și de scurte remarci abrupte. Atunci cînd camera de luat vederi se îndrepta spre el, bunăoară la o masă rotundă sau cu ocazia altor manifestări oficiale în vederea divertismentului public, jocul lua alura unui ritual și nu mai constituia decît parțial o autoînscenare, fiind în mare o reacție de apărare realizată printr-o desfășurare bine statornicită a mișcărilor, cu ajutorul cărora se pune stavilă impertinențelor sau măcar o frînă în calea lor, dar cărora, pe de altă parte, ești obligat, din considerente profesionale, nu numai să li te expui dar chiar te și expui, cu o anume satisfacție. O orgie de contradicții și în același timp un izvor de energie.

Fassbinder aparține zodiei astrologice a gemenilor, iar pe pămînt categoriei de copil bun, dar nu mai puțin și celei de copil afurisit. Căzut în mrejele underground-ului, se complace în neglijarea exteriorului și se dă drept un paria stilat. Iată însă că această cultură a succeselor cinematografice implică să apari uneori la festivaluri și bizare recepții. În acest scop, RWF știe să pună pe el un smoching ultrafin și să prezinte pentru cîteva ore publicului rămas cu gura căscată pe băiatul cel bun căruia nimeni nu-i poate rezista.

Drept compensație morală, el azvîrlă nu multă vreme după aceea cu raci sau nu mai iese cu săptămînile din noul lui costum pentru a-l aduce într-un hal fără de hal și a-l legitima pe purtătorul lui din nou ca ins al underground-ului. (...)

„Hai să facem“ este o expresie a lui RWF al cărei înțeles îmi este foarte limpede; trebuie să spunem ceva, să scriem, să filmăm, în orice caz să nu înghițim

Destinul cineastului însuși anticipat de Rosel Zech (Veronika) în *Năzuința Veronikăi Voss* (1981)

călușca pentru că altminteri ne sufocăm; productivitatea ca apărare individuală. Întîlnim rar vreun aliat în aparatul de conducere și nu puțini sînt aceia care eșuează lamentabil întrucît o viață întreagă nu le-a reușit să dea de cineva însuflețit de o aceeași convingere situat la pîrghia puterii. Aliații noștri pot fi spectatorii, respectiv cititorii, atunci cînd am răzbit la ei; chiar și în neînțelegerea și reacțiile de neînțeles ale publicului se descifrează urmele unui atașament pe care noi și dușmanii noștri nu-l încercăm nicicum.

Moartea lui Fassbinder 6

Atunci cînd RWF mi-a expus planul unui roman, l-am încurajat și m-am apucat să iau legătura cu editura Hanser prin dr. Kolbe. Fassbinder îi dăduse titlul „Călătorie în lăuntrul sufletului" sau „Călătorie în lăuntrul fricii".

Această povestire proiectată a fost expusă și într-o convorbire televizată purtată în 1978 cu Peter W. Jansen.

Era vorba de un om devenit incapabil să mai facă vreo mișcare din cauza suferinței și/sau a fricii și care se opune acestei stări printr-o reprezentare reflexivă, învingînd și depășind astfel anchilozarea.

În interviul televizat, povestea suna așa.

În convorbirile noastre, lucrurile nu erau chiar așa de certe.

În viață, înțepenirea aceea a ieșit tot mai puternic la iveală de-a lungul anilor și l-a pătruns în aceeași măsură, pînă la acea oră de miazănoapte din Joia Verde (Trupul Domnului) a anului 1982 cînd încremenirea și frigul au pus stăpînire totală pe el.

Romanul de altfel n-a fost scris niciodată.

Fusese vorba să-l scrie la Paris. Apoi la New York.

Eu trebuia să fiu primul lector.

Călătoria în interiorul spaimei sufletului n-a pornit prin cuvinte.

Regizorul însuși s-a deplasat cu totul la fața locului.

Moartea lui Fassbinder 9

Cu ocazia unei vizite făcute lui Robert Neumann la Locarno-Monti, vechiul meu prieten și-a dat drumul. Bine o duceți, izbucni el brusc, desfăcînd teatral mîinile, iar la întrebarea mea, în ce sens aș duce-o așa de bine, îmi răspunse: Aveți timp, încă mult timp la dispoziție!
Nu mult după aceea, l-am întîlnit pe Fassbinder la Frankfurt și, relatîndu-i dezlănțuirea disperată a lui Robert Neumann, îmi spuse: Așa și este! I-am replicat atunci: Chiar dacă sînt cu douăzeci de ani mai tînăr decît Robert Neumann și aș dispune de aceea de mai mult timp, tu ai încă mai mult timp decît mine, pentru că ești cu douăzeci de ani mai tînăr decît mine.

Nu, răspunse Rainer, eu nu mai am timp. Dar el mai avea de trăit încă cinci ani. (...)

Falsele greutăți

În ultima analiză, estetica lui Ernst Bloch constă în substituirea catharsisului aristotelic teamă-milă cu ÎNDÎRJIRE ȘI NĂDEJDE. Filmele lui Fassbinder conțin îndîrjire dar sînt lipsite de nădejde. În mod bizar, ele te îndeamnă totuși să speri. Părăsești sala mai puternic. Acest lucru s-ar putea explica prin radicalitatea filmelor sale, prin consecvența abreviativă cu care transpune cultura noastră verbală în imagini. Se vede treaba că de la bun început a pășit ca un eideticean înnăscut, ca unul ce gîndește în imagini și nu în noțiuni iar experiența căpătată dar și drogurile lui au întărit acest trend. El a devenit astfel primul clasic al acelei tinere generații care s-a descotorisit de tradiția verbală a occidentului. Este prima generație de după război care a crescut în fața ecranului cinematografului și al televizorului, deopotrivă perturbată și stîrnită, respinsă și izbită, bătută pînă la înjosire și răzvrătire. Imaginea însăși a devenit drog, moartea frecvent prezentată pe ecranul cinematografului sau al televizorului s-a apropiat în așa fel de spectator și a pășit într-o asemenea manieră în cotidian încît a devenit forțamente cumătra moarte. Generația părinților scăpase din ghearele morții în timpul războiului și era preocupată să izgonească spectrul ei din orizontul ei afectiv și vizual. Generația care a succedat consuma cotidian moartea și dragostea ore în șir și viețuia în permanenta corelație plictiseală-șoc, paralizie-exces. Vechile generații care descoperiseră filmul și televiziunea se țineau la distanță fie chiar și prin filme de proastă calitate, compromisuri între vechia cultură, verbală și cea nouă imaginativă. Rainer Werner Fassbinder a trăit și a murit anticipînd într-un deceniu și jumătate toate acestea iar faptul că stîrnea excesiv deopotrivă amiciția și inamiciția celor din jur nu face decît dovada că avansase în centrul vieții cinematografice.

Moartea lui Fassbinder 10

Moartea lui apare ca o remarcabilă performanță regizorală. Cadavrul în fața televizorului ce vîjîia aflat în funcțiune. Însemnările cu privire la filmul dedicat Rosei Luxemburg aflat în fază de proiect răspîndite în jurul lui. Singurătatea cineastului. Moartea pe la miezul nopții. Locuința fără suflet de om. Amicii revenind de la un eveniment al vieții nocturne müncheneze la care cineastul n-a ținut să participe, pentru a putea să se consacre proiectului său. Obscura cauză a decesului, ce va rămîne poate nelămurită. Bisturiile instituțiilor de stat disecîndu-l pe decedat și făcîndu-l bucățele.
Cel viu a știut să nu se lase prins. Cel mort a căzut prizonier.

Aspectul teatral al sfîrșitului său frămîntă o țară întreagă. Cu moartea lui, îi fură președintelui Reagan din S.U.A. care vizitează capitala titlurile principale de pe prima pagină a ziarelor. Ar rîde ca o capră dacă ar avea știre de acest lucru.

Ar turna un film pe chestia asta.

Nici nu se răcise încă și roiau în jurul său muștele lipicioasei glorii postume. PENTRU CĂ A FOST AL NOSTRU. Mă grăbesc să public aceste pagini pînă n-o iau înainte mistificările oficiale și nu cedez tentației să arunc însemnările mele zilnice în foc. Măcar să persiste o fărîmă de adevăr nealterat atunci cînd îl vor transforma într-o figură de cult pestriț, împodobită.

Epilog

Începînd din 1977, Fassbinder a îmbătrînit anual cu un deceniu. În ultimii doi ani ai vieții sale, sfîrșitul său putea fi tot atît de puțin stăvilit ca cel al unui octogenar. Ceea ce îi lipsea ca ani numerabili a fost înlocuit prin acea imperturbabilă îndîrjire de a aparține unei lumi, așa cum era, dăruindu-i-se exclusiv prin filmare. Este greșit să se reducă acest lucru la un instinct destructiv care țintește moartea. Impulsul nu venea dinăuntru ci din afară și era rezultanta experienței căpătate. Nu s-a meditat niciodată îndeajuns la corelația dintre dezolare și îndîrjire. Firile tari reacționează la stări dezolante cu un spor de îndîrjire. Atunci cînd aceasta din urmă se întruchipează în niște opere ce nu schimbă cu nimic lumea în mersul ei, aceste firi se transformă în întregime într-una din lucrările lor. Romantismului german nu-i era străin acest lucru. Frumosul lui elogiu al morții corespundea percepției îngustimii coliviei. Acel ce îngăduie fanteziilor sale evadante să ia destulă putere poate finalmente evada. În coșciug. În ultima colivie. Loc fără durere. Ca un regizor bun ce era, RWF și-a pregătit singurătatea. La ultimele sale filme, erau implicați din ce în ce mai puțini din vechii amici și mereu mai multe vedete internaționale, cu care lucra cu plăcere, dar pe care le evita în viața lui particulară. Inițial, își plămădise trupa ca un substitut de familie. La sfîrșit, a desfăcut-o. Ultimul drum îl parcurge fiecare singur.

Cînd cineva se face mic, ne este mai greu să-i apreciem mărimea ca de obicei. Omul ne pare mai mărunt. Dar chiar și mărimea nemodificată nu este apreciată de ceilalți cu plăcere de vreme ce se simt ei înșiși mai mărunți.

Rainer a fost pentru mine un frate mai tînăr, îndelung căutat, obraznic ca un derbedeu și genial, insuportabil de simpatic, de o frumusețe urîtă ce nu fascinează mai puțin decît urîțenia cea frumoasă care îl face pe un bărbat să nu poate fi confundat. Refuza însă să fie bărbat, continua să rămînă băiatul cel bun și rău, derbedeul afurisit ce poate fi însă cu totul altul.

În românește de NESTOR GHEORGHIU

VOLKER SCHLŐNDORFF

Scriitorul: Günter Grass, Protagonistul: David Bennent (Oskar), Regizorul: Volker Schlöndorff, colaboratori la realizarea „premiului Oscar" *Toba de tinichea* (1979)

REGIZORUL LITERATOR

SCENARIUL

Scris de: JEAN-CLAUDE CARRIÈRE, VOLKER SCHLŐNDORFF, FRANZ SEITZ, cu dialogurile prelucrate și completate de GŰNTER GRASS

„A fost odată un oraș,
care avea o suburbie,
care se numea Langfuhr.
Langfuhr era atît de mare și atît de mic,
încît tot ceea ce se întîmplă sau s-ar putea
întîmpla pe lumea asta, se întîmpla sau
ar fi putut să se întîmple
și în Langfuhr".

GÜNTER GRASS

Capitolul I

1. Kașubia

Exterior – zi

Un cîmp de cartofi, care se întinde pînă în depărtare. Un orizont apropiat, cu stîlpi de telegraf care se pierd în zare și cu treimea superioară, îngustă, a unui cuptor de ars cărămidă. Un peisaj în cerneală, cenușiu-cafeniu.
Colaci groși de fum indică un loc unde arde focul; apoi o vedem pe Anna Bronski, stînd ghemuită acolo. Fluieră ceva pentru ea însăși, dar nu o melodie anume.
VOCEA LUI OSKAR:

/Așa cum ar fi spus biata mea mamă, bunica mea Anna Bronski, o tînără femeie neștiutoare într-ale lumii, ședea, în cele patru fuste ale ei, la marginea unui cîmp de cartofi./

Cele patru fuste ale Annei stau larg umflate în jurul ei. Cu o nuia de alun, rostogolește, din cenușa focului la care se coc cartofii, prima barabulă coaptă, o scoate

*Redactat în mai 1978

TOBA DE TINICHEA

un film de
VOLKER SCHLÖNDORFF

după romanul lui
GÜNTER GRASS

din grămada de buruieni care ard mocnit, ca să se răcească. Apoi, o crăcuță ascuțită străpunge tuberculul carbonizat, cu crusta plesnită, îl duce în fața gurii Annei, care nu mai fluieră, ci suflă, printre buzele arse de vînt, crăpate, cenușa și lutul de pe coajă.

În timp ce suflă, Anna ține ochii închiși. Cînd crede că a suflat destul, deschide pe rînd ochii, se repede să muște, cu o fulgerare a incisivilor cam depărtați, dar altminteri fără cusur, dă drumul de îndată îmbucăturii, păstrează jumătate din cartoful încă prea fierbinte, mălăieț și aburind, în gura căscată larg și holbează ochii în lungul cîmpului ...

Se mișcă ceva, acolo, între stîlpii de telegraf. Ceva se mișcă acolo în salturi. Trei oameni țopăie printre stîlpi.

Anna închide gura, strînge buzele, face o strîmbătură din ochi, molfăie cartoful. Cei trei aleargă în salturi spre cuptorul de ars cărămidă, apoi în jurul lui, și unul se întoarce, își ia din nou elan, pare să fie mărunțel și îndesat, și urcă sus, pe cuptor; ceilalți doi — mai slabi și mai înalți; însă abia a ajuns pe cuptor că, imediat, e din nou între stîlpi, mărunțelului îi sfîrîie călcîiele, e mai grăbit decît ceilalți săltăreți, care trebuie iar să se întoarcă spre cuptor, fiindcă celălalt se și rostogosește deasupra, pe cînd ei, doar la două degete distanță de el, își iau din nou elan și deodată dispar, le-a trecut cheful, așa s-ar părea, iar mărunțelul, și el, sare de pe cuptor și cade înapoia orizontului.

Anna profită de pauză, înfige crăcuța într-un alt cartof, suflă în pripă cenușa și lutul de pe coajă, își îndeasă toată barabula în gură, mestecă circular, în timp ce —

— mărunțelul țîșnește din cărarea înfundată de alături, privește sălbatic în jur pe deasupra mustății negre, se apropie în salturi lungi, grăbite, e înspăimîntat, evident, e urmărit, nu știe încotro s-o apuce, înapoi nu poate s-o ia, se aruncă la pămînt, se tîrăște înainte, cu fruntea plină de sudoare, gîfîind, mustața îi tremură, se tîrăște aproape de tot și se uită la Anna ca un animal, tocmai, mărunțel și îndesat.

Anna, oftînd din rărunchi, lasă tălpile pe pămînt, își ridică, una după alta, cele patru fuste de culoarea cartofilor, le ridică destul de sus pentru ca mărunțelul să

poată încăpea în întregime dedesubt și să dispară, cu mustățile lui cu tot, uitînd de gîfîială și tremurat. Anna se lasă suspinînd deasupra lui.

O pală de vînt adie în focul de buruieni, în timp ce Anna își netezește fustele, rostogolește din cenușă doi, trei cartofi, ia alți patru, cruzi, din coșul de lîngă ea, îi îngroapă unul după altul în cenușa caldă, îi acoperă cu mai multă cenușă și scormonește în jăratic pînă cînd fumul se înviorează.

Abia s-au potolit fustele Annei, abia a pornit din nou în direcția vîntului, tîrîndu-se galben și sprinten pe cîmp, spre sud-vest, fumul gros al focului unde se coc cartofii, care, de atîta scormonit, își schimbase direcția, că din cărarea înfundată de alături izbucnesc cei doi înalți și slabi care sînt pe urmele individului mărunțel, dar îndesat, care acum domiciliază sub fuste. Se vădește că, din motive de ordin profesional, ei poartă uniforma jandarmeriei de campanie.

Aproape că au trecut în goană prin fața Annei, cînd unul se răzgîndește, se oprește în fumul focului și întreabă, dregîndu-și glasul (*dialogul trebuie să picure*)

JANDARMUL 1: A trecut vr'unu' p-aci? Un anume Koljaiczek?

ANNA (*clatină din cap*): Nu știu pe nimenea așa.

JANDARMUL 1: A pus un foc'șor.

ANNA: Sfîntă Fecioară!

JANDARMUL 1: Bunînțeles, joagăru' s-a dus dracului ... Unu' mic, îndesat, ăla e ...

ANNA: Pe-așa unu' am văzut, fugea ca dracu' de tămîie.

JANDARMUL 1: Încotro?

Cu cartoful aburind în crăcuța ascuțită, Anna arată, desemnînd un punct anume, în direcția Bissau, care, potrivit cartofului, ar trebui să se afle între al șaselea și al șaptelea stîlp de telegraf, dacă numărăm de la cuptorul de ars cărămidă spre dreapta.

Indivizii în uniforma jandarmeriei de campanie sînt nehotărîți, nu știu dacă să caute acuma Bissau-ul îndărătul stîlpului de telegraf, și de aceea, pînă una-alta, cotrobăie cu baionetele prin mormanele de buruieni încă neaprinse de alături, dau tîrcoale bănuitori grămezii de cartofi, ca și cum Koljaiczek ar fi putut, într-un timp atît de scurt, să-și găsească adăpost sub ea, împung și aici cu baionetele, dar trebuie să constate lipsa țipătului vreunui împuns.

JANDARMUL 1: Aicea nu-i ... trebuie c-a luat-o către Bissau.

JANDARMUL 2: Ori una, ori ailaltă! Altcumva nu se poate!

Între timp, Anna mușcă, cu incisivii ei cam depărtați, o jumătate dintr-un cartof, încetează de tot mestecatul și-și lasă ochii să rătăcească spre stînga sus. Începe să plouă mărunt și pieziș.

JANDARMUL 1: Acu' mai și plouă.

Brusc plictisiți, jandarmii renunță, pornesc cu pași mari în direcția Bissau.

Anna scoate un geamăt puternic. Jandarmii se întorc și o măsoară bănuitori.

Anna bolborosește încet numele Sfintei Fecioare.

Jandarmii — o sută de pași mai departe.

Anna.

Jandarmii — acum două sute de pași mai departe.

Anna, suspinînd ușurată.

Jandarmii — acum cinci sute de pași mai departe. Uniformele lor nu mai sînt decît niște puncte mișcătoare ce se îneacă încet în umbrele serii, printre stîlpii de telegraf

Anna Bronski, învăluită în fumul focului care moare lent, se scoală, se ridică, atît

de anevoie de parcă ar fi prins rădăcini, iar acum ar întrerupe, trăgînd după ea fibre și bulgări de pămînt, creșterea abia începută.
Lui Koljaiczek i se face frig cînd se trezește deodată zăcînd în ploaie, măruntel și îndesat, așa, fără acoperiș. Repede, își încheie nasturii pantalonilor, pe care teama și o nemărginită trebuință de adăpost l-au obligat să-i poarte descheiați sub fuste. Mișcă degetele în grabă pe nasturi, de parcă i-ar fi frică să nu răcească ...
Anna îi pune în spinare un coș, se încovoaie și ea sub celălalt, mai greu, îi rămîne o mînă liberă și pentru greblă și sapă.

ANNA: Hai, Koljaiczek!
KOLJAICZEK: Joseph mă cheamă.
ANNA: Ei, hai, Joseph!

Pleacă împreună. El, cinci pași în urma ei.

VOCEA LUI OSKAR: /Așadar, bunicul meu își manifesta patriotismul punînd, din cînd în cînd, cîte un foc.
Dealtfel, în întreaga Prusie occidentală, joagărele, hambarele și posturile de poliție au oferit, în anii următori, fitilul necesar unor înflăcărate simțăminte patriotice ... /

9. Spitalul de campanie pentru rezerviști Silberhammer

Interior — zi

Deasupra unuia dintre paturile de campanie pline cu răniți, stă scris cu creta pe o tăbliță neagră:

MATZERATH ALFRED
CAPORAL
NĂSC. 12.5.92

Matzerath zace întins pe burtă, sora de caritate Agnes îi lipește o bucată mare de plasture pe șezut. Caporalul geme; infirmierul Jan Bronski se află alături.

VOCEA LUI OSKAR: /Biata mea mamă lucra, umăr la umăr cu Jan Bronski, unul dintre cei doi prezumtivi tați ai mei, la Spitalul de campanie Silberhammer, unde celălalt prezumtiv tată al meu, Alfred Matzerath, își vindeca rana, o mică gaură de glonț în șezut./

11. Tîrg în port (1920)

Exterior — zi

Bunica Anna Bronski șade, în cele patru fuste ale ei, la locul obișnuit. Fiica ei, Agnes, stă în picioare lîngă ea; cele două femei se uită la Alfred Matzerath și la Jan Bronski, care hoinăresc ținîndu-se pe după umeri la o oarecare distanță de ele.

AGNES: Nu știu ... nu știu ...
BUNICA: Îi un flăcău tare chipeș. Ș-acu', cînd nu mai e război ...
AGNES: Vrea să deschidem un magazin de coloniale. Dar Jan, ce-o să fie cu Jan?
BUNICA: Da' el ce vrea?
AGNES: Nu știe, tot nu știe. La poștă, dacă s-ar putea, da' nu știe încă la care.
BUNICA: Cum, la care?
AGNES: Ei, ne tot certăm dacă-i mai bine la poșta nemțească ori la aia poloneză. Și Jan vrea să fie polonez.

Cei doi tineri privesc spre Krantor*.

---

* Celebra „poartă-macara" a portului hanseatic Danzig. (n.tr.)

Jan: Noi, kaşubii, am fost dintotdeauna aici, cu mult înaintea polonezilor şi, bineînţeles, cu mult înaintea voastră, a nemţilor.
MATZERATH: Chestii răsuflate, Jan! Pace! Nemţi, polonezi, kaşubi, toţi or să trăiască acuma împreună în pace.
Bunica şi Agnes îi contemplă gînditoare pe cei doi bărbaţi.
BUNICA: Co-lo-ni-ale. O să aibă şi gaz acolo?
AGNES: Te cred. Şi conserve. Mărfuri lipscăneşti, sparanghel şi sardele în ulei. Dar Jan ...?
BUNICA: Io, pe vremuri, cînd Koljaiczek a trebuit să se ducă, n-am dat două parale pe viaţa liniştită.
AGNES: Da' l-ai iubit!
BUNICA: Asta n-a ţinut niciodată cuiva de foame.
AGNES: Nu ştiu.
BUNICA: O să afli tu.
Agnes se duce spre cei doi bărbaţi.
VOCEA LUI OSKAR: /Cei doi domni, atît de diferiţi unul de celălalt, dar, totuşi, perfect de acord, amîndoi, în ceea ce o privea pe mama, s-au plăcut unul pe altul şi, în această treime, m-au adus pe lume pe mine, Oskar./
Agnes pleacă alături de cei doi bărbaţi.

Capitolul II

11.B. Labesweg

Exterior—noapte

Magazinul de coloniale.
Ploaia biciuieşte strada pustie. Fulgere iluminează scurt faţadele caselor. Fantomatic, mitic, ironic.
VOCEA LUI OSKAR: /Soarele se afla în constelaţia Fecioarei. Neptun intra în casa a zecea, a miezului vieţii, şi îl ancora pe Oskar între uimire şi amăgiri. Saturn a fost acela care, în opoziţie cu Jupiter, a pus sub semnul întrebării provenienţa copilului./
DESCHIDERE DE DIAFRAGMĂ

12. Locuinţa Matzerath/dormitor

Interior—noapte

Agnes zace, gemînd în durerile facerii. Afară — furtună de vară tîrzie.
MOAŞA: Soseşte! Soseşte! Forţează-te, doamnă Matzerath, forţează-te tare!
Întuneric. În sfîrşit, prima privire în afară a noului-născut:
În lumină intensă, apar coapsele larg desfăcute şi genunchii mamei şi, între ei, lampa din dormitor.
Un fluture de noapte, de mărime mijlocie şi păros, fîlfîie în jurul celor două „pere" de cîte şaizeci de waţi, aruncă umbre uriaşe, tremurătoare, pe tavan, şi tamburinează pe becuri.
VOCEA LUI OSKAR: /Am văzut lumina acestei lumi sub forma a două becuri de şaizeci de waţi./
Imaginea se roteşte cu 180°, „cu capul în jos".
Mîna moaşei ţine picioarele noului născut, pe care îl ridică încet în sus.
Sexul copilului intră în imagine.

MOAŞA: Un băiat! Un flăcăiaş întreg şi zdravăn!
Acum apare şi faţa, boţită, cu capul în jos.
Bunica Koljaiczek se duce la uşa salonului şi anunţă, în timp ce de afară se aude furtuna:
Alfred! E băieţel!
Matzertah apare în uşă şi priveşte spre Agnes.
MATZERATH: Un băiat? Adevărat?
Agnes, epuizată, confirmă.
MATZERATH: Un băiat!
Matzerath se apleacă deasupra lui Agnes şi îi ia mîna.
AGNES: Eh, ştiam eu că e băieţel, chiar dac-am zis cîteodată că o să fie fetiţă.
Îl descoperă pe Bronski în cadrul uşii şi-i zîmbeşte şi lui.
VOCEA LUI OSKAR: /Ca să fie limpede de la început: făceam parte dintre acei nou-născuţi sensibili, a căror dezvoltare spirituală este încheiată încă din clipa naşterii. Aşa încît ascultam cu mult spirit critic primele fraze spontane ale părinţilor mei./
Matzerath arată spre prunc.
MATZERATH: Cînd o creşte mare, o să preia el magazinul. Să ştim şi noi pentru ce ne zbatem atîta.
Agnes priveşte cu duioşie bebeluşul, pe care moaşa i-l pune acum pe braţ.
AGNES: Cînd micul Oskar va împlini trei ani, o să capete o tobă de tinichea.
VOCEA LUI OSKAR: /Numai perspectiva acelei tobe de tinichea m-a împiedicat să dau o expresie mai sonoră dorinţei de a mă reîntoarce eîn pîntecele matern. Dealtfel, moaşa îmi tăiase buricul: nu mai era nimic de făcut. Şi, atît de definitiv expulzat, abia aşteptam cea de-a treia aniversare a mea./

Capitolul III

13. Locuinţa Matzerath

Interior — zi

Fereastra dinspre curte a dormitorului. Agnes intră în imagine şi dă deoparte perdelele. Afară străluceşte soarele.
Agnes se aplecă deasupra pătuţului de copil, cu zăbrele.
AGNES: Oskar ... Oskar ..., scularea ... e vremea.
Băieţelul din pat îşi trage plapuma peste urechi şi se întoarce cu faţa la perete. La vedere rămîne doar un ciuf blond.
AGNES: Oskar, ştii doar ce zi e azi.
La aceste cuvinte, Oskar aruncă la o parte plapuma şi se ridică. E blond, are ochi albaştri şi privirea lucidă, aşa cum apare acum pentru prima dată: deşi scund, pare mai vîrstnic de trei ani. Agnes se duce alături, în salon, unde Alfred Matzerath aşteaptă să aprindă cele trei lumînări aniversare.
Prin uşa dormitorului, părinţii îl privesc pe Oskar, care se dă anevoie jos din pat şi, în cămaşă de noapte, vine încet spre ei. Pe măsuţa de fumat, netedă, sînt îngrămădite cadourile pentru el. Oskar împinge neglijent deoparte diverse pachete, pune hotărît mîna pe o formă netedă, rotundă, îmbrăcată în hîrtie de împachetat şi legată strîns cu sfoară, se întoarce şi aleargă cu ea înapoi, la pătuţul lui cu zăbrele. Odată sus, sfîşie hîrtia: iese la iveală o tobă de tinichea, cu desene în zigzag, roşii şi albe. Ridică privirea şi le zîmbeşte părinţilor, care stau mîndri în uşă.
În aceeaşi clipă, răsună clopoţelul de la uşa prăvăliei.

MATZERATH: Clienţi!
Agnes dă din cap, pleacă amîndoi.
Abia acum, cînd e complet singur, Oskar ridică solemn beţele şi, pentru prima dată, bate în toba de tinichea: un-doi, un-doi, un-doi . . .

15. Labesweg

Exterior—zi

O stradă de periferie; pe o parte, case de închiriat cu patru etaje, cu grădiniţe mici în faţă, pe cealaltă, case de slujbaşi, cu un singur etaj. Caldarîm din pietre late, atmosferă mic-burgheză, la unul din colţurile străzii, departe, trece tramvaiul.
Oskar traversează strada în linie dreaptă, bătînd în tobă: un-doi, un-doi. Vizavi de magazinul părinţilor lui, într-o pivniţă, este prăvălia de zarzavaturi Greff. Proprietarul ei, domnul Greff, este comandant de cercetaşi şi poartă un şorţ verde de grădinar peste nişte pantaloni scurţi de piele. Este înconjurat de cîţiva tineri. Arată spre Oskar, care mărşăluieşte direct către ei.
GREFF: Ia uitaţi-vă la piciul de Oskar, cu toba lui!
Toţi îi zîmbesc lui Oskar, care, ajuns în faţa lor, execută ireproşabil un sfert de întoarcere la dreapta şi, fără ca vreun muşchi să i se clintească pe figură, mărşăluieşte mai departe.
Greff şi băieţii lui îl salută cercetăşeşte.
LINA GREFF: Bună, Oskar!
El face un ocol; în ţinută de dimineaţă şi cu părul pus pe moaţe, opulenta doamnă Lina Greff se apleacă pe fereastră.
GREFF: Atunci, pe sîmbătă, mergem la Kahlsberg.
UN CERCETAŞ: Cu bivuac?
GREFF: Evident, Dieter, cu bivuac şi foc de tabără.
Îi dă repede un măr din galantar.
Între timp, mărşăluind, Oskar trece prin faţa a trei copii care şed pe pragul unei case şi privesc în urma lui.
Heilandt, un bătrîn, iese din curte împingînd un cărucior şi se opreşte brusc. Soseşte o căruţă: a venit bunica, de la ţară, cu fratele ei, Vincent; coboară în planul al doilea, şi o salută pe Agnes. Oskar mărşăluieşte mai departe, cu capul sus, bătînd în tobă.
Ajunge în faţa vitrinei brutăriei Scheffler şi se opreşte. Prin geam, privirea lui cade asupra unui tort, pe care Gretchen Scheffler scrie cu şpriţerul de frişcă OSKAR. Cu solemne bătăi de tobă, Oskar dă onorul propriului său nume. Înăuntru, Gretchen îi simte privirea şi îşi strigă soţul.
GRETCHEN: Ia uite-l pe sărbătoritul nostru!
Brutarul, pudrat tot cu făină, scoate doar un mormăit şi continuă să tragă, opintindu-se, alte tăvi din cuptor.
Gretchen îi surîde lui Oskar şi face o ultimă înfloritură.
Oskar se uită la ea prin fereastră.

16. Locuinţa Matzerath / salon

Interior—noapte

Serbarea aniversării se apropie de sfîrşit. Pe masă se află resturi de mîncare şi de cafea, castroane cu frişcă pe jumătate goale. Sticla cu rachiu de ienupăr trece de la unul la altul.

Bunica a ațipit pe sofa. Un duruit îndepărtat de tobă o trezește.
BUNICA: Ce-i?
Îl descoperă pe Oskar, care tocmai intră în cameră cu toba lui de tinichea.
BUNICA: A, tu erai, Oskarchen!
Negustorul de legume Greff povestește o istorioară cercetășească în care e vorba despre izbăvirea din suprema primejdie, despre bărbăție și credință. Trandafiria Gretchen Scheffler și bărbatul ei, maistrul-brutar, ascultă cu atenție. Lina Greff se plictisește și întinde mîna după sticlă.
Gretchen rîde des, tare și sonor. La fel, Matzerath, care stă lîngă ea. Oskar merge în jurul mesei — bătînd în tobă — și studiază societatea, înainte de a se îndrepta spre pian. Mama lui, Agnes, cîntă o arie dintr-o operetă, acompaniindu-se singură cu dexteritate. Vărul Jan Bronski stă foarte aproape de ea, ținînd într-o mînă o țigară „Regatta" cu filtru aurit; cealaltă mînă, atunci cînd nu ajută la întoarcerea foilor, se odihnește pe umărul ei.
AGNES: Nimeni nu te iubește așa ca mine!
Trăiesc pe lume doar pentru tine!
Ochii mei, buzele mele
îți aparțin!
Noroc și fericire
doar de la tine-mi vin!
Oskar îi privește atent pe amîndoi.
Matzerath este ocupat să-i toarne rachiu pe gît lui Gretchen Scheffler, care se împotrivește vehement.
MATZERATH: Numai o înghițitură mică-mică... Ei, haide...
Convorbirile care urmează, mai mult sau mai puțin simultane, se suprapun:
GREFF: Era în mai 1914, cînd cutreieram prin Vosgi, prin codri ... voiam să fugim de oraș, să ne așezăm în sînul naturii ... eram dezgustați de tot: civilizație, agitație urbană, înțelegi, Gretchen. Nu voiam să mai auzim altceva decît natura și să-i răspundem ... și să cîntăm ... Doamne, a venit lume de peste tot la serbările cîntăreților.
(Cîntă încet, apoi mai tare)
Gîște sălbatice fîlfîie în noapte ...
... și vechile legende ... cum ședea Barbarossa în peștera lui *) ...
da, bineînțeles, în fiecare zi — o faptă bună. Un măr pe care-l dăruiești ... În primul rînd, ar trebui să învățăm din nou să ne respectăm trupurile, și anume, încă din cea mai fragedă tinerețe. De pildă, statura lui David al lui Michelangelo. Asta e idealul meu, cioplit în piatră.
Lina, adesea, nu mă înțelege. Totuși, sîntem mai mult decît atît. Ea trăiește pur și simplu de pe o zi pe alta, pe cînd eu socotesc, cred că fiecare zi are ceva aparte. Trebuie să învățăm din nou să aducem jertfe, dar nu cu suflet de slugă, ci liberi, plini de bucurie, binecuvîntînd viața.
(Cîntă încet) În roua dimineții, spre munți ne îndreptăm, iu-huu ...
Agnes și Jan cîntă la pian. El întoarce foile partiturii și își lasă mîna să dispară în decolteul ei. Oskar nu scapă din vedere nimic.
SCHEFFLER: La noi, clasa de mijloc, nu se gîndește nimeni.
MATZERATH: Pentru funcționari, d-ăia care cumpără pe datorie, pentru ei fac ăștia tot ce fac.

---

* Potrivit unei legende medievale („Kaisersage"=„legenda împăratului"), Frederic Barbarossa s-ar fi întors, după moarte, într-o peșteră (Barbarossahöhle, din masivul Kyffhäuser, Turingia), încremenind într-un jilț de piatră (n.tr.)

SCHEFFLER: Pe vremuri, o franzelă costa doi pfenigi și pe urmă, dintr-o dată, s-a făcut o sută de mărci, acu' e șapte sute cincizeci și mîine scade la o „albastră". În fine, azi costă iar o franzelă cumsecade trei pfenigi.
MATZERATH: Io mereu am zis: ce ne trebuie nouă e o monedă stabilă.
LINA GREFF: Și ceva în pahare, Alfred. Să bem pentru marca germană. Și pentru franzela ta de trei pfenigi!
GREFF: Pentru tinerețe!
GRETCHEN: Și pentru tot ce e frumos!
GREFF: Pot să-ți spun „tu", Gretchen?
SCHEFFLER: Atunci, spun și eu Lina.
Lina îl strînge lîngă ea.
MATZERATH: Ah, copii, așa de tineri n-o să ne mai întîlnim noi niciodată!
AGNES și BRONSKI *(cîntă pe două voci)*:
Porțile cerului larg s-au deschis!
Inima-mi e-a ta, te iubesc nespus!
Viața-mi și amorul tu le iei cu tine!
Sclavă-ți sînt, supusă, și tot eu — regină!
Agnes ridică privirea spre Jan. Mîna lui a dispărut acum cu totul în decolteul ei și se mișcă acolo cu violență.
Bunica Anna lovește cu palma în masă.
BUNICA: Agnes! Unde sînt cărțile?
Se reinstaurează ordinea, se aprinde lumina.
Jan Bronski stinge țigara. Agnes închide capacul pianului și își aranjează bluza.
Matzerath scutură firimiturile din poala lui Gretchen.
MATZERATH: Permiteți, astea pătează, de obicei ...
Gretchen rîde în hohote.
Oskar privește.
MATZERATH *(către ceilalți)* : Hop și evanghelia. Să facem o partidă.
Pune cărțile pe masă.
AGNES: Plecăm de la un sfert de pfenig?
JAN BRONSKI: Mai bine de la a zecea parte.
MATZERATH: Mă duc s-aduc o bere.
Matzerath pleacă în grabă.
Agnes îl ridică de subsuori pe Oskar, ca să poată sufla în ultima lumînare, care se mistuie pe masă, înainte ca Gretchen să ducă de acolo resturile de mîncare. Oskar suflă și apoi rămîne pe loc. Pendula bate ora șapte.
Oskar lunecă spre bunica lui și vrea să i se vîre sub fuste. Ea îl împinge deoparte.
AGNES *(îl întreabă pe brutar)*:
Jucați și dumneavoastră, domnule Scheffler?
SCHEFFLER *(se uită la ceasul de buzunar)*:
Nu, nu. Jucați dumneavoastră. Eu prefer să chibițez ... dealtfel, în curînd trebuie să mă bag în pat.
GRETCHEN SCHEFFLER: Mereu e obosit.
GREFF: Nu trebuia să te măriți cu un brutar, Gretchen.
Rîde exagerat de tare.

17. Magazinul de coloniale

Interior — noapte

Matzerath iese cu berea din pivniță. În grabă, lasă chepengul deschis.

18. Locuința Matzerath/salon

Interior—noapte

Greff îl așază pe Oskar la tocul ușii și face o crestătură cu briceagul în lemn.
GREFF: Doisprezece septembrie, anul una mie nouă sute douăzeci și șapte. La anul, o să fii înalt pînă aici ...
(arată) ... și pe urmă, pînă aici, apoi, pînă aici, pînă o să ajungi mare cît mine.
MATZERATH *(vine)*: Bere pe acțiuni, bună, rece și proaspătă, din pivniță.
Jucătorii se așază la locurile lor. Sînt destupate, cu pocnete, sticlele de bere. Nimănui nu-i mai pasă de Oskar. El se vîră sub masă, la adăpostul învelitorii care atîrnă pînă la podea.
MATZERATH *(off)*: /Optsprezece .../
JAN BRONSKI: *(off)*: /Da./
MATZERATH *(off)*: /Douăzeci ... /
JAN BRONSKI *(off)*: /Da./
Licitează mai departe, pînă la treizeci.
MATZERATH *(off)*: /Pas. /
JAN BRONSKI *(off)*: /Și eu pas./
AGNES *(off)*: /Ia să jucăm noi acum o levată de cupișoare./
Joacă.
În planul al doilea, Greff stă la fereastră cu Gretchen Scheffler. Cîntă încet un cîntec cercetășesc pe două voci, în care un anume Rübezahl rătăcește prin Riesengebirge. Bunica a ațipit din nou. Brutarul Scheffler urmărește partida cu prefăcută atenție. Fratele Vincent se mulțumește să dea de dușcă un pahar de rachiu după altul.
Vărul pierde; nu-i e gîndul la cărți. Are el alte lucruri în cap decît să joace cărți. Sub masă, Oskar observă cum pantoful stîng al lui Jan este descălțat și cum, cu piciorul încălțat într-o șosetă gri, Jan caută, pe lîngă capul lui Oskar, genunchii lui Agnes, care stă vizavi de el. Abia a atins-o, că Agnes se trage mai aproape de masă, astfel încît Jan, săltîndu-i puțin marginea rochiei, să poată, mai întîi cu vîrful piciorului, apoi cu întreg conținutul șosetei, să colinde între coapsele ei. Între timp, Agnes joacă un valet. Ceilalți răspund.
AGNES *(joacă atu)*: Da, dacă așa stăm cu valeții ... ca să ne orientăm ...
Ceilalți răspund din nou.
AGNES: Aha, copii, va să zică aveți de toate ... ia să vedem, cumva și p-ăsta-l aveți? ... și pe ăsta îl înghite nemurirea ... Ei, poftim, ca să nu plîngeți.
Pune jos o carte. Bronski joacă un caro.
AGNES: Doamne, Jan, fii mai atent, știi doar că e descoperit caroul.
MATZERATH: Jucați, copii, nu vă certați!
AGNES: S-a dus și ăsta.
Jocul s-a terminat. Se numără punctele.
AGNES: Ei, ce-aveți? Optsprezece punctișoare. Și cu un joc, două, din mînă, trei, anunțul, patru, înmulțit cu cupele face patruzeci.
JAN BRONSKI: Atunci, ce era în scat? ... ei, ați văzut, două carouri, n-aveam de unde să știu.
AGNES: Tu le faci, Alfred!

19. Coridor

Interior—noapte

Se deschide ușa, Oskar iese. Înăuntru, se văd și se aud jucătorii de cărți. După o scurtă privire la crestătura de pe ușor, Oskar închide ușa după el.

VOCEA LUI OSKAR: /În ziua aceea, în care am reflectat asupra lumii celor mari și asupra propriului meu viitor, am hotărît să pun punct. De-acum înainte, nu aveam să mai cresc în înălțime nici măcar cu un deget, ca să rămîn pentru totdeauna în vîrstă de trei ani, ca să rămîn pitic./

Oskar se îndreaptă prin coridorul întunecat, fără să șovăie, spre prăvălie.

20. Magazinul de coloniale

Interior—noapte

Interiorul magazinului seamănă, în lumina piezișă a unui felinar din stradă, cu un labirint lugubru plin de lăzi, cutii, rafturi, scări, sticle ...

Chepengul de la pivniță este deschis. Jos arde un bec, împrumutînd gîrliciului o tainică adîncime.

Oskar privește în jos, își scoate încet toba și bagă bețele în lațurile special confecționate ale bretelelor de la pantaloni.

VOCEA LUI OSKAR: /A durat totuși un minut bun pînă să înțeleg ce voia de la mine chepengul pivniței noastre.
Problema, în ceea ce mă privea, era să le furnizez un motiv plauzibil pentru încetarea creșterii mele, înainte ca medicii să aibă ocazia de a formula propriile lor explicații./

21. Pivnița

Interior—noapte

Oskar coboară cele șaisprezece trepte tocite, își așază toba jos, printre sacii cu făină, și urcă din nou scările — întîi opt; apoi coboară trei; mai urcă cinci; coboară una ...

Privirea îi cade pe un raft: sirop de zmeură.

Apoi, trage adînc aer în piept și se aruncă — trăgînd după el o sticlă cu sirop.

Oskar se rostogolește în jos pe scară, dîndu-se peste cap. Sticla spartă și zgomotul căderii răsună destul de tare ca să alarmeze toată casa.

Între timp, sîngele lui Oskar, care picură dintr-o rană la cap, se amestecă cu siropul de zmeură. Înainte să tragă cortina între el și lume, își confirmă sieși succesul experienței: aruncă o privire spre toba nevătămată.

ȚIPETE: /Oskar, unde ești?!
Unde-i Oskar?
Ce s-a întîmplat?/

În deschizătura chepengului apar mama, Matzerath și restul societății festive, brusc treziți din beție.

AGNES: Acolo e! Dumnezeule sfinte, a căzut pe scară!

Conducătorul de cercetași Greff a ajuns primul, îl ridică precaut pe inconștientul Oskar, îl poartă în sus pe scară.

GRETCHEN SCHEFFLER: Fug repede după doctorul Hollatz.

MAMA *(țipă la Matzerath)*: Sînge! Cum de era deschis chepengul? Alfred, tu ai fost aici ... Ucigașule! Tu ai lăsat chepengul ...

MATZERATH *(țipă și el)*: ... am luat berea.

AGNES: ... ai lăsat chepengul ...

MATZERATH: ... potolește-te odată, am luat doar berea, pentru voi.

AGNES: Ucigașule!

îi trage o palmă bărbatului ei şi, cum el încearcă s-o liniştească, încă una, cu dosul mîinii.
Jan încearcă să intervină.
JAN: Te rog, Agnes, vă rog ... veniţi-vă în fire.
MATZERATH: Nu te băga, vere!
Jan priveşte încurcat în pămînt.
În gîrliciul pivniţei, pe un sac cu făină, nevătămată, stă toba de tinichea, cu desene în zig-zag, roşii şi albe.

22. Locuinţa Matzerath/dormitor

Interior—noapte

Mai tîrziu.
Oskar zace în patul cel mare al părinţilor. Doctorul Hollatz se apleacă deasupra lui, cu barba sa mare, neagră, îi palpează capul şi adulmecă siropul lipicios. Îi bagă un termometru în gură.
Toţi stau în cerc, alături, tac şi privesc. Oskar ţine ochii închişi. În cele din urmă, doctorul se îndreaptă de mijloc şi vorbeşte, cu o mină serioasă, părinţilor, întorcîndu-se cu spatele spre Oskar.
Oskar deschide un ochi.
VOCEA LUI OSKAR: /Căderea mea în pivniţă a fost un succes deplin. De acum înainte, asta avea să însemne: la cea de-a treia aniversare a sa, micul nostru Oskar s-a prăbuşit pe scările pivniţei; a rămas, totuşi, întreg la cap, numai că n-a mai vrut să crească nici un centimetru, cît de mic./
ÎNCHIDERE DE DIAFRAGMĂ

Capitolul IV

24. Locuinţa Matzerath/salon

Interior—zi

Bătînd în tobă un-doi, un-doi, Oskar intră în încăpere. Mama lui stă la masă; în faţa ei, facturi, registrul de cassă şi albumul cu mărci poştale al lui Jan Bronski. De sub masă răsare mai întîi o mînă, apoi faţa lui Jan Bronski, zîmbind prietenos spre Oskar. Ţine în mînă o pensetă, cu care tocmai a ridicat de jos un timbru.
Oskar vrea să-l înhaţe.
JAN: Nu, Oskar, ăsta-i prea valoros: e prima marcă poştală poloneză, are mai bine de o sută de ani!
O aranjează grijuliu în album.
Oskar se uită, doar, la el şi bate mai departe în tobă.
JAN: Bun, acum trebuie să plec, e timpul.
AGNES: Nu rămîi la masă? Alfred găteşte ciuperci.
JAN: Nu, nu ... azi după-masă sînt de serviciu la ghişeu, intru peste douăzeci de minute.
Închide albumul cu timbre, pocnind coperţile.
Matzerath, cu un şorţ dinainte, apare cu farfurii şi tacîmuri. Agnes stivuieşte hîrtiile deoparte.
MATZERATH: Am zis: nu în casă! Şi-afară de asta, s-a isprăvit cu toba, o să te loveşti.

Într-adevăr, toba e ciobită; arterele lui Oskar se află periculos de aproape de marginile de tinichea, zimţuite, ascuţite. Matzerath pune farfuriile jos. Oskar vrea s-o şteargă.
MATZERATH: Lasă toba aici, Oskar. Cînd o să te tai, să nu vii la mine să bîzîi.
Pune mîna pe tobă, se taie la un deget.
MATZERATH: Vezi, ţi-am spus eu.
Dar Oskar se cramponează şi mai tare de tobă, cu amîndouă mîinile.
Agnes se duce spre bufet şi încearcă s-o ia altfel.
AGNES: Oskar, tu-mi dai toba, şi eu îţi dau o bucată de ciocolată.
I-o întinde, ţuguindu-şi buzele.
JAN: Mmm, ce ciocolată bună! Dă-i lu' mama toba, Oskar!
OSKAR: Nu! Oskar nu vrea!
MATZERATH: Ei, atunci, nu!
Apucă toba cu putere, Oskar, la fel. Un timp, trag de ea încolo şi încoace, apoi forţele lui Oskar slăbesc, corpul rotund al tobei îi alunecă din mîini. Oskar se împotriveşte cu o ultimă smucitură, şi scoate primul său ţipăt nimicitor. Geamul rotund, şlefuit, care apără cadranul galben ca mierea al pendulei de muşte şi de praf, plesneşte şi cade, parte din el spărgîndu-se încă, pe duşumea.
Toţi încremenesc. Speriat, Matzerath dă drumul tobei.
MATZERATH: Pendula s-a dus.
Chiar şi Oskar priveşte fără să-i vină a crede la opera glasului său. Palizi şi neajutoraţi, adulţii se uită unul la celălalt.
Jan îşi mişcă neauzit buzele uscate:
O, tu, mielul lui Dumnezeu, izbăveşte-ne pe noi de păcate ...
AGNES *(ia un făraş)*: Cioburile aduc noroc!

29. Sala de clasă

Interior — zi

Încăperea se umple cu băieţi de şase ani. Femeile se înşiruie vizavi de peretele cu ferestre, în timp ce ostaşii abecedarului aleargă să ocupe locuri în bănci. Mamele ţin în braţe cornete cu dulciuri. Cînd intră Oskar, de mînă cu Mama, de pretutindeni izbucnesc hohote de rîs. Se vede nevoit să-i tragă una în fluierul piciorului unui băiat dolofan care, obrăznicătura, vrusese să bată în tinicheaua zimţuită. Această intrare în scenă, în faţa celorlalte mame, îi este cît se poate de neplăcută lui Agnes; îl împinge pe Oskar în prima bancă, lîngă fereastră. Acum stă acolo, liniştit şi mic, cu toba între genunchi, lipit de spătarul băncii.
Intră domnişoara Spollenhauer, învăţătoarea. Poartă un costum prost tăiat, care îi dă o înfăţişare rigidă, masculină. Impresia este întărită de gulerul îngust, tare, strîns pe lîngă gît, al bluzei.
DOMNIŞOARA SPOLLENHAUER: Bună dimineaţa ... bună dimineaţa, copii.
Salut de răspuns, pe multe voci.
DOMNIŞOARA SPOLLENHAUER: Pe mine mă cheamă Spollenhauer şi sînt învăţătoarea voastră, mai scurt, domnişoara. Ei, dragi copii, puteţi voi oare acum să cîntaţi un cîntecel?
Copiii ţipă de-a valma, ceea ce cadrul didactic ia drept răspuns afirmativ la întrebare.
DOMNIŞOARA SPOLLENHAUER: Atunci, hai să încercăm „A venit iar luna mai", da?
Dă tonul cu o voce ridicată, şi infernul se dezlănţuie. Fără să aştepte semnalul de începere, fără să ştie bine cuvintele, fără cel mai mic simţ pentru ritmul simplu al cîntecelului, ceata începe să răcnească alandala.

Atunci, Oskar își ia inima-n dinți, apucă bețele de sub bretelele pantalonilor și începe să bată tactul, tare și clar.
Dar ceata urlătoare n-are nici gînduri, nici urechi pentru asta. Doar domnișoara Spollenhauer îl aprobă veselă din cap, zîmbește către cîrdul de mame lipite de perete, îi face cu ochiul lui Agnes Matzerath, îndemnîndu-l astfel — — pe Oskar să bată plin de sine mai departe; face asta pînă cînd glasurile barbare din spatele lui amuțesc.
DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER *(a înaintat spre el, spune)*: Tu trebuie că ești micul Oskar, am auzit multe despre tine. Ce frumos cînți! Nu-i așa, copii? Nu este Oskar un toboșar bun?
Răsună tare, ca răspuns: Da, da, da!
DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Acum, însă, vom pune toba în dulapul clasei...
Oskar strînge toba la piept.
DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: ... căci e obosită și vrea să doarmă. Pe urmă, cînd se termină orele, îți capeți toba înapoi.
Intimidată de privirea neînduplecată a lui Oskar, își retrage mîinile cu unghii tăiate scurt, care voiseră să și apuce instrumentul.
DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Dar ești un copil rău, Oskar!
Se duce la catedră, își deschide poșeta, pescuiește de-acolo un teanc de hîrtii, păstrează una pentru ea, le dă pe celelalte mamelor, ca să fie împărțite mai departe, și anunță, trosnindu-și încheieturile degetelor
DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Acum vă citesc orarul. Deci ...
Luni: Scrierea ... Toți împreună: Scrierea ...
CORUL *(chiuind)*: Scri-e-rea.
DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Socotirea ...
CORUL, cu acompaniament de tobă *(off)*:
/So-co-ti-rea!/
DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Oskar, acum termină!
Religia ...
Duruitul ateist al tobei lui Oskar înăbușă răspunsul corului.
Asta e prea mult pentru domnișoara Spollenhauer. Se repede la el, îndrăznește să pună mîna pe tobă, dar Oskar dă drumul țipătului său distrugător.
Geamul de sus al ferestrei clasei explodează. Copiii amuțesc. Aerul proaspăt al primăverii pătrunde nestingherit în încăpere.
Dintr-o dată, în mîna lui Spollenhauer apare un băț de trestie; lovește cu el în capacul pupitrului lui Oskar: cerneala din călimară face un salt violet. Apoi, șuieră cu furie bățul flexibil deasupra tobei. Pe Oskar îl cuprinde mînia, sîngele i se suie la cap.
Țipătul lui preface în pulbere ambele lentile ale ochelarilor lui Spollenhauer. Orbită, cu sprîncenele sîngerînd ușor deasupra ramelor acum goale, ea se întoarce împleticindu-se la catedră, unde începe să scîncească fără să se poată stăpîni.
VOCEA LUI OSKAR: /După această rușinoasă tentativă de înșcolire, nici Matzerath, nici mama nu și-au mai bătut capul cu instruirea mea./

34. Salonul Scheffler

Interior—zi

Gretchen Scheffler stă, în compania a două păpuși cu fețe de porțelan, pe balansoarul acoperit cu o cuvertură de dantelă și declamă dintr-o carte de poezii.
GRETCHEN SCHEFFLER: A b c d
mergem repede,

e f g h

mergem în oraş.

Oskar stă lîngă ea şi repetă mecanic, fără chef, apoi alunecă jos şi se lasă pe podea, în faţa scrinului deschis; nu pare interesat de lecţie, dimpotrivă, scotoceşte prin sertarele mobilei, scoate la iveală tot felul de fleacuri, rufărie dantelată, tricotată, brodată, cusută cu mărgele, mormane de hăinuţe de copil, ciorăpei, baveţele, dar şi animale de pluş, păpuşele, fotografii, ilustrate vechi...

GRETCHEN SCHEFFLER *(off)*: I j k l

eu sînt mititel,

m n o p

dar ştiu cîntece,

r s t u

cîntă-acum şi tu...

Oskar repetă, accentuînd mai ales litera O, de la Oskar.

GRETCHEN SCHEFFLER *(în cadru)*:

v x z

ăsta-i alfabet...

Dar nu eşti deloc atent, Oskarchen!

Oskar nu răspunde, acum este ocupat să scoată din scrin un braţ de cărţi. Trebuie să se opintească, sînt grele. Încă o smucitură! Buf, şi iată-le pe covor: două calendare cu file detaşabile, ceva de Felix Dahn, apoi un catastif de „Venituri şi cheltuieli", „Afinităţile elective" ale lui Goethe şi — deasupra, deschis la jumătate — un volum bogat ilustrat, „Rasputin şi femeile".

Un desen, care-l înfăţişează pe bărbosul Rasputin, cu ochii de cărbune, în mijlocul unor femei încălţate cu ciorapi negri, dar goale, trezeşte de îndată interesul lui Oskar. Se saltă copăcel cu cartea în mînă, merge la Gretchen şi cere —

OSKAR: Citim!

Gretchen ia cartea în mînă.

GRETCHEN SCHEFFLER: Dar asta nu-i pentru tine, Oskarchen! Rasputin...

Oskar arată ilustraţia şi inscripţia de sub ea —

ORGIE LA ST. PETERSBURG

Pune degetul pe litera O.

OSKAR: O o o s k a r.

GRETCHEN SCHEFFLER *(citeşte)*:

Nu, Ooorgie...

OSKAR *(repetă)*: Orgie! Oskar citeşte!

Gretchen închide cartea cu zgomot.

GRETCHEN SCHEFFLER: Nu, asta chiar nu se poate.

Oskar o priveşte furios, se întoarce şi fixează una dintre numeroasele vaze-bibelou. Speriată, Gretchen deschide din nou cartea şi, pentru a evita un rău mai mare, se supune inevitabilului.

Oskar se caţără pe sofa lîngă ea şi aşteaptă cu braţele încrucişate.

36. Salonul Scheffler

Interior — zi

Gretchen şi Agnes scot un ultim suspin, în timp ce Oskar se întoarce în prim-plan spre aparatul de filmat şi se adresează direct spectatorilor.

OSKAR: Veţi spune: în ce lume mărginită a fost nevoit să se formeze bietul tînăr!

Dar, în timp ce biata mea mamă și Gretchen Scheffler citeau mereu „Rasputin", eu îl descopeream pe Johann Wolfgang von Goethe: „Afinitățile elective".

(Arată cartea) Așa am crescut eu, dacă nu pe dinafară, în orice caz, pe dinăuntru, între Rasputin și Goethe, tîrît încoace și încolo, pînă ce, din cele două cărți, mi-am confecționat una singură, astfel încît fațetei demonice îi urma, de fiecare dată, una luminoasă, ca, dealtfel, și în viață.

Smulge o pagină din carte.

Capitolul VI

42. Stradă în fața magazinului de jucării

Exterior — zi

Femei elegante, magazine de lux, automobile, afișe *(Olimpiada din 1936)*.

Oskar se plimbă mîndru prin oraș cu Mama și Jan Bronski. Ajunși în fața magazinului de jucării, Jan își ia rămas-bun.

JAN: Ține, Oskar, pentru toba cea nouă. Acum trebuie să plec, mai am cîteva cumpărături importante de făcut. La revedere, Agnes.

Își saltă pălăria.

AGNES: La revedere, vărule.

În orice caz, despărțirea pare cam ciudată.

Agnes și Oskar intră în magazinul de jucării.

43. Magazinul de jucării

Interior — zi

Sigismund Markus, mărunțelul și vioiul proprietar al magazinului de jucării, ridică privirea, căci clopoțelul de la ușă anunță intrarea unor clienți. Markus vine în întîmpinarea celor doi, se bucură vizibil că o vede pe Agnes. (...)

AGNES: Domnule Markus, l-aș putea lăsa pe Oskarchen aici, la dumneata, doar o juma' de oră? Mai am cîteva cumpărături importante de făcut.

MARKUS *(cu o ușoară, dar nu jignitoare, zeflemea)*:

Să rămînă. Am să am grijă de el ca de ochii din cap și doamna Matzerath are să poată să-și facă liniștită toate cumpărăturile așa importante.

Face o plecăciune, zîmbind ciudat, ceea ce trezește bănuielile lui Oskar.

Oskar se așază foarte cuminte pe un scaun și nici măcar nu întoarce capul cînd Agnes, în spatele lui, părăsește magazinul. Stă acolo mut, cu toba cea nouă pe genunchi, privind țintă înainte.

Telefonul îl cheamă pe Markus în camera din spatele prăvăliei.
Oskar mai rămîne o clipă nemişcat. Apoi se scoală brusc, îşi agaţă toba de gît şi iese în fugă pe uşa magazinului.

45. Tischlergasse

Exterior—zi

Oskar pîndeşte precaut de după colţ şi vede cum Mama se opreşte în faţa unei pensiuni şi priveşte în jur.
Îşi trage repede capul înapoi.

46. Pensiunea Flora

Exterior—zi

(numai uşa şi firma)
Mama intră într-o casă pe care firma o desemnează drept Pensiunea Flora.
Jan Bronski apare la o fereastră deschisă de la etajul doi şi trage perdelele la geamuri.
(Travelling paralel cu peretele / literele / prin perdea.)
Agnes apare în uşa camerei, şi începe să se dezbrace tot atît de repede ca şi Jan, care, însă, ce-i drept, îşi scoate pantalonii aşezîndu-i la dungă.
Se îmbrăţişează cu pasiune, cad pe pat.
Oskar *(in raccourci)* priveşte în sus; în spatele lui — defileul caselor.
LEAGĂN —
— spre Pensiunea Flora, unde perdeaua fîlfîie la fereastră.
Oskar *(in plonjeu)* face un pas înapoi şi se ciocneşte de un biciclist, care îl înjură.
(Bicicletă încărcată cu vîrf: o oală cu lapte, ouă ş.a.)

49. „Stockturm"

Interior—exterior zi

Oskar urcă, şi urcă, şi urcă, bîjbîind în beznă. Porumbeii zburătăcesc şi-l sperie. Pe treptele în spirală, întunecoase, ajunge la galeria care înconjoară turnul. Priveşte în adîncimea ameţitoare. Se apleacă înainte. Mai tare. Vrea să sară? Nu, se aşază, îşi vîră picioarele printre gratiile balustradei şi priveşte pe lîngă o coloană, pe care o ţine îmbrăţişată cu braţul drept, asigurîndu-şi toba cu mîna stîngă. Din port se aud şuierînd sirenele vapoarelor, răsunînd puternic baroasele de la şantierele navale, macaralele îşi agită braţele.
In vol d'oiseau, Oskar vede acoperişurile şi turlele oraşului; priveşte spre o străduţă unde, la o fereastră de la etajul doi al Pensiunii Flora, fîlfîie o perdea violetă. Vizavi de el sclipesc lucarnele încadrate de coloane ale teatrului municipal, în roşul soarelui de după-amiază.

VOCEA LUI OSKAR: /Nimeni nu voia să-i ia lui Oskar toba şi, totuşi, el a ţipat!/

Oskar începe să ţipe asurzitor:

I i i i i i i i i i h!!

Două dintre geamurile din mijloc ale lucarnei din stînga de la teatrul municipal răsfrîng pentru ultima dată lumina soarelui şi cad zuruind în stradă.

VOCEA LUI OSKAR: /Cuceritorul Jan Bronski, care — după cum mai cred şi mă îndoiesc încă şi azi — m-a produs pe mine în numele lui Matzerath, aşadar, prezumtivul meu tată, continua să trăiască din carnea bietei mele mame!/

Oskar ţipă din nou: I i i i i i i i i i i i h!!

Din nou explodează geamurile lucarnelor. Cioburile cad din rame ca o cascadă.

58. Maiwiese/tribuna

Exterior — zi

Este vorba de o tribună strict simetrică.

De sus în jos: şase flamuri cu zvastica, una lîngă alta. Apoi, steaguri, stegulețe şi fanioane. Apoi, un rînd de SS-işti în negru, cu curelușa de la cască sub bărbie. Apoi, două rînduri de SA, ţinînd miinile pe paftalele centurilor. Apoi, aşezaţi, numeroşi membri ai partidului nazist, în uniformă. În spatele lor, şefe ale organizaţiilor de femei, cu figuri materne. La mijloc, în faţă, pupitrul oratorului, drapat într-o pînză de steag cu zvastică. În dreapta şi în stînga lui, coloane de trompetişti şi toboşari din SA [Batalioane de Asalt] şi HJ [Tineretul Hitlerist], eventual şi călăreţi din SA.

Vorbeşte Gauamtsleiter-ul Löbsack, un energic intelectual din şcoala lui Goebbels (părţi din discurs s-au auzit mai devreme, la radio).

LÖBSACK: Dragi conaţionali şi conaţionale, din Danzig şi Langfuhr, din Ohra, Schiedlitz şi Praust, voi, cei veniţi din păturile de sus şi din cele de jos, voi toţi — ştiu asta — purtaţi în inimi o unică şi fierbinte dorinţă. Această dorinţă o nutrim cu toţii de cînd un ruşinos dictat ne-a despărţit de iubita noastră patrie germană.

Dar noi îi ştim pe aceia care ne-au făcut asta — nu, nu numai englezii şi francezii, ci şi evreimea care a împînzit lumea, plutocraţia iudee —, îi cunoaştem pe aceşti domni: ei se găsesc şi aici, printre noi, tocmindu-se şi speculînd, aceşti Rosenbaumi şi Sternfelzi. De asemenea, şi leşii trebuie s-o afle: sîntem împotriva bunului-plac deghizat în tratat!

Noi vrem acasă, în sînul Reich-ului!

Aplauze furtunoase.

Oskar se strecoară printr-un gard de şipci şi se apropie de tribună din spate, tropăind peste o pajişte noroioasă.

Vede doar scînduri negeluite, cizme și șezuturi. Se vîră, printre pari, sub tribună, se lovește de o grindă care iese în afară și se zgîrie la genunchi într-un cui care n-a fost bine bătut.

Ajunge lîngă numeroasele cizme aliniate și lîngă pantofiorii organizației de femei.

LÖBSACK: Căci ce fel de stat liber este acela care ni s-a acordat atît de generos? Ca pe niște păduchi în blană ni i-au înfipt pe polonezi în zona portului, la Westerplatte.*
Și, chiar în mijlocul iubitului nostru oraș strămoșesc, am primit plocon o poștă poloneză!
(fluierături)
Mulțumim pentru acest dar!
(rîsete, aplauze)
Noi, germanii, aveam poștă încă de pe vremea cînd polonezii nu aveau nici ce să-și spună în scrisori. Căci noi le-am adus lor scrierea!
Dar, pe cît e de adevărat că eu mă numesc Löbsack și sînt un vlăstar al Danzigului...
(exclamații inteligibile)
— chiar așa, botezat cu apă din Mottlau —, va veni odată ziua cînd îi vom ajuta noi pe leși să-și sorteze scrisorile!
Inimile și granițele se vor deschide și vom fi luați acasă, în sînul Reich-ului, așa cum iubitul nostru Führer...
(aplauze furtunoase)
... așa cum Adolf Hitler ne-a făgăduit încă de mult, cu ocazia cuvîntării sale de la Sărbătoarea recoltei, de la Bückeberg.

La picioarele tribunei, sub pupitrul oratorului, Oskar își face loc între placaj și pînza steagului, de unde, printr-un ochi din scîndură, poate privi totul, fără să fie văzut.

Cineva vine lîngă vorbitor și-i comunică ceva în șoaptă.

LÖBSACK: Iar acum, dragi conaționali și conaționale, să-l salutăm pe oaspetele nostru din Reich, pe viitorul nostru Gauleiter, trimis la noi de către Führer. Chiar acum, camaradul Albert Forster pătrunde pe terenul unde are loc demonstrația noastră!

Fan fare.

Prin ochiul din scîndură, Oskar îl vede pe oaspetele din Reich înaintînd în linie dreaptă spre tribună, prin coridorul format printre conaționalii adunați, urmat de cîțiva oameni din SA.

Badenweiler Marsch.

---

* Locul istoric în care se afla garnizoana poloneză și unde s-a aprins scînteia celui de-al doilea război mondial (n.tr.)

Oskar își potrivește toba. Dar bate altă cadență: măsura de trei pătrimi. Puștiul de lîngă el, de care e despărțit doar prin placaj, aude tactul și începe să șovăie. Privește neajutorat în jur.
Măsura de trei pătrimi a lui Oskar devine mai insistentă.
Puștiul o preia la toba lui de infanterist.
Asta îl încurajează pe Oskar să bată, mai cu măiestrie și mai voios, ritmul valsului. I se alătură și alți puști, ba chiar și tobele plate ale HJ-ului. Oskar rînjește.
Löbsack privește enervat în jur și trimite un SS-ist într-acolo.
În mulțime, cîțiva au început deja să se legene în ritmul valsului, apoi un clarinetist intonează melodia: Dunăre, tu . . .
Cineva rîde. Alții fredonează. Atunci, fanfara prinde ideea —
Dunăre tu . . .
— la fel, flautele: Pe valuri ne du . . .
Löbsack vorbește în șoaptă, enervat, cu SS-iștii.
Acum, unii cîntă textul cu voce tare, alții rîd.
Oskar triumfează.
Un camarad, legănîndu-se în ritm, se întoarce spre vecina sa și o invită la dans. Alții îi urmează.
Prin ochiul din scîndură, Oskar vede cum mulțimea prinde să se legene pe picioare, cum, în scurt timp, toată demonstrația se duce de rîpă. Toți se învîrtesc în dreapta și-n stînga. Oaspetele din Reich este prins la mijloc, rîndurile se desfac, ordinea simetrică s-a dus.
La tribună, Löbsack nu mai vorbește în șoaptă. Înjură și spumegă. Ultimii credincioși strigă și execută ordine. Grupuri de SA și SS tropăie cu cizmele pe scînduri în pas alergător, caută în zadar socialiștii sau formațiunile de șoc comuniste care se ascund, de bună seamă, în spatele acestui sabotaj.
Oamenii, însă, dansează voioși, pe Maiwiese, valsuri vieneze.

Capitolul VII

60. Biserica „Inima lui Isus"

Interior — zi

(. . .) Oskar își dă drumul de pe bancă, spre a investiga unul dintre altarele laterale. Acolo, se uită țintă la o statuetă a Mariei, care-l ține în poală pe pruncul Isus, gol. În sfîrșit, tîrăște cu greu spre ei un scăunel de rugăciune, ca să escaladeze altarul. Ajuns sus, pipăie sexul pruncului Isus, de parcă ar vrea să-l miște. Apoi, scoate toba de sub palton și se întinde să i-o agațe de gît micului Isus. Face asta cu grijă, ca să nu strice aureola suflată cu aur. Trebuie să încalece pe stratul de nori din ghips, și bagă bețele tobei în pumnii deschiși ai pruncului Isus.
Oskar îl privește pe Isus cu toba și îl îndeamnă să cînte.
OSKAR: Hai, dă-i drumul. Un-doi, un-doi. . . nu poți, ori nu vrei, băiețașule? Doar tu poți totul.
Îi arată cum să procedeze, dar fără succes.
Pe Agnes au podidit-o lacrimile. Așa mai înțelege și sfinția-sa, dar un brusc duruit de tobă întrerupe desfășurarea misiunii lui de consolator.
Oskar bate toba în fața micului Isus, apoi îi arde una peste cap leneșului elev. Vicarul Asczeia ajunge primul la fața locului, îl apucă pe Oskar de subsuori și-l dă jos, în fața sfinției-sale Wiehnke, care-i trage o palmă. Oskar fixează un vitraliu și țipă. Vitraliul nu se sparge.

Vicarul face o reverență și se cațără pe altar, ca să-l elibereze pe micul Isus de tobă. E prea grăbit: frînge aureola și dărîmă, împiedicîndu-se, o bucată de nor. Oskar mai încearcă o dată: vitraliul cu porumbelul tot nu se sparge. Il privește furios pe micul Isus și începe să se smiorcăie.

AGNES: Hai, nu plînge, Oskarchen! Nu-i nimic..., nu-i nimic...

(Către Wiehnke, cu o bucată de aureolă în mînă)

Plătesc tot, sfinția-ta,... ce să mă fac cu copilul ăsta? Țin tare mult la el, dar acum are deja paișpe ani și numai necazuri îmi face, și acum și asta, o, Doamne!

SFINȚIA-SA: Roagă-te, scumpă doamnă Matzerath, roagă-te!

Vicarul vrea să ia toba, Oskar o ține strîns.

AGNES: Toba, domnule vicar, dați-i-o, înapoi, vă rog.

La un semn al sfinției-sale, primește toba și se întoarce să plece, dar este chemată înapoi.

SFINȚIA-SA: Doamnă Matzerath... o clipă!

AGNES *(se oprește)*: Da?

SFINȚIA-SA: Era să uităm... *Absolvo te in nomine Domini.*

Agnes face o reverență. Sfinția-sa face semnul crucii.

AGNES: Mulțumesc, sfinția-ta. Pot veni iar, de Paște?

O fărîmă de binecuvîntare se abate și asupra lui Oskar.

O ultimă privire spre micul Isus: ne mai vedem noi!

74. Cimitirul

Exterior — zi

Muzicantul Meyn își pregătește trompeta. Herbert i-o smulge de la gură.

HERBERT: Aicea nu se cîntă.
Du-te la SA-iștii tăi, să cînți.
Și-așa i-ați cîntat voi pe mulți, da, da.
Porc nazist!

MEYN: Scroafă roșie!

La mormîntul deschis: este coborît sicriul.

La înmormîntare s-au adunat cam cincizeci de participanți. Prieteni și rude, vecini, clienți și agenți comerciali. Scheffler poartă, la reverul hainei, o insignă a partidului nazist.

SFINȚIA-SA WIEHNKE: *Pulvis es, et in pulverem reverteris. Dominus autem resuscitabit te in novissimo die.*

Anna Koljaiczek plînge tare și bocește în dialect cașub. Și Jan Bronski suspină zgomotos. Încă mai știu să bocească în dialect cașub. Ceilalți sînt resemnați.

SFINȚIA-SA WIEHNKE *(off)*: */Signum — Salvatoris Domini nostri Jesu Christi, qui in hoc signo — redemit te, sit signatum — super te. Pax tecum./*

Matzerath îl ține de mînă pe Oskar. Acesta privește în groapă, unde sfinția-sa aruncă o primă lopată de pămînt.

VOCEA LUI OSKAR: /Trebuia să lupte împotriva unei sălbatice dorințe: Oskar voia în mormînt, cu mama și cu embrionul, voia să se așeze pe partea mai îngustă a sicriului, la picioare, și să bată în tobă. Ar fi bătut bucuros în tobă, pe capacul sicriului, pentru zgîrciurile fragede ale embrionului.../

Participanții la înmormîntare se încolonează, ca să dea mîna cu Matzerath, Oskar și restul familiei.

La coada şirului, Sigismund Markus; lîngă el, cocoşii pestriţi ai paracliserului ciugulesc printre morminte: o rîmă grasă este scoasă din pămînt şi înghiţită. Alexander Scheffler şi muzicantul Meyn vin la Markus, îl împung cu degetul în costumul lui negru şi-l îmbrîncesc deoparte. Acolo îi vorbesc încet la ureche, unul în stînga, celălalt, în dreapta.

AMÎNDOI *(alternativ)*: — Ei, dumneata, hello! — În general, ce cauţi dumneata aici? — Ce cauţi aici, dumneata? — Eşti un ... — Ştii ce eşti? — Să-ţi spun eu? — Un Iţic eşti. — Un Iţic! — Da, Iţic! — Sau, poate, nu eşti un Iţic?

Oskar observă scena, în timp ce Susi Kater (14 ani), care rînjeşte prosteşte în dosul unei batiste, îl mîngîie compătimitor pe cap.

Scapă de ea şi de obştea de la înmormîntare şi dispare printre cruci. Speriind cocoşii, ţinut de braţ şi din stînga, şi din dreapta, Markus, mergînd cu spatele, este tîrît în aleea principală, ca să i se arate unde e poarta cimitirului. Pare că mulţumeşte pentru informaţie, îşi pune cilindrul pe cap şi iese.

Oskar îl ajunge din urmă cu puţin înainte să iasă pe poartă şi îl ia de mînă.

MARKUS: Oskarchen! Ia spune, ce fac ei cu Markus? Ce-a făcut el ca ei să facă asta?

Oskar arată spre toba lui, care e pe ducă.

MARKUS: Să vină prinţişorul la Markus, să-i dea una nouă, desenată cu zig-zag!

Pleacă mai departe, mînă în mînă. La poarta de fier forjat, se întîlnesc cu o apariţie fantomatică — fostul seminarist-teolog Schugger-Leo, care în cimitir e ca la el acasă. Ţine un cilindru ponosit în mîna stîngă, înmănuşată în negru, vine săltînd uşor în întîmpinarea celor doi, înclină capul într-o parte, cu balele curgîndu-i, bolborosind aiurea.

SCHUGGER-LEO: Ce zi frumoasă! Acum ea e deja acolo unde totul este foarte ieftin. *Habemus Dominum.*

Markus dă mîna cu el.

MARKUS: Da, domnule Schugger-Leo, e o zi frumoasă.

SCHUGGER-LEO: L-aţi văzut pe Domnul? A trecut pe-aici şi era grăbit. *Amen.*

Markus îi dă un bacşiş. Apoi se îndepărtează discret, în timp ce Schugger-Leo s-a apucat să scuture mîna îndoliaţilor.

SCHUGGER-LEO: Ce zi frumoasă! L-aţi văzut pe Domnul?

Oskar este urcat pe capra unei căruţe cu cai.

Capitolul IX

78. Sinagoga

Exterior — zi

Sinagoga arde. Pompierii veghează ca flăcările să nu cuprindă şi alte clădiri.

VOCEA LUI OSKAR: /A fost odată un popor naiv, care credea în Moş Crăciun. Dar Moş Crăciun era, de fapt, găzarul!/

Oameni în uniforme, printre ei SA-istul Meyn, cară afară din clădire cărţi, obiecte de cult şi stofe ciudate, pentru a le arunca pe o grămadă de lemne special pregătită. Oskar apare şi, uluit, vede cum Matzerath, săritor, ca de obicei, îi ajută pe devastatori, încălzindu-şi mîinile şi simţămintele la focul comun.

79. Magazinul de jucării

Exterior—zi

Oskar se ivește dintr-o dată și intră în magazin, călcînd prudent peste cioburile de sticlă.
O mașină trece pe lîngă prăvălie; pietoni.
Vitrina, pe care se mai pot citi, scrise cu vopsea albă, cuvintele SCROAFĂ JIDOVEASCĂ, este spartă, ușa cu geam de alături e făcută țăndări.
VOCEA LUI OSKAR: /A fost odată un negustor de jucării, pe nume Sigismund Markus, care vindea tobe lăcuite în alb și roșu./

80. Magazinul de jucării

Interior—zi

Un SA-ist spintecă burta unei păpuși de cîrpă cu pumnalul lui de paradă, scoate la lumină talașul, aruncă deoparte corpul și ia alta la rînd. Un altul calcă în picioare maimuțoi-violoniști, corăbioare cu pînze și tobe de tinichea. Un al treilea ia cu asalt trenulețele.
Cămășile brune nu se sinchisesc de Oskar.
În încheierea acțiunii, își lasă jos pantalonii, pentru a depune excremente prin colțuri.
O ușă pe jumătate deschisă duce în cămăruța în care Sigismund Markus obișnuiește să stea cînd nu sînt clienți în prăvălie și unde își ține catastifele cu socoteli.
Oskar apare în deschizătura ușii, rămîne locului, încremenit de spaimă.
Îndărătul ușii, cu capul pe birou, stă negustorul de jucării. În fața lui se află un pahar cu apă; ai zice că setea l-a împins tocmai atunci să-l golească, de parcă ferestrele sparte i-ar fi uscat cerul gurii. Alături zace o sticluță verde cu otravă.
VOCEA LUI OSKAR: /A fost odată un toboșar pe nume Oskar.
A fost odată un negustor de jucării, pe nume Markus, care a luat cu el toate jucăriile din lumea asta./

Capitolul X

83. Poșta poloneză

Exterior—zi

Spațiosul careu din fața clădirii este înconjurat de oamenii din Armata SS din spatele frontului. Băieți tineri, dar și tați de familie, cu banderole, căști de oțel și carabine, stau de pază în grupuri.
O santinelă îi oprește acum pe Jan și pe Oskar, vrea să știe:
SANTINELA: Încotro?
Jan arată spre portalul principal al clădirii poștei.
SANTINELA: Accesul în poșta poloneză s-a suspendat de o oră.
Nu puteți trece.
JAN: Vezi, Oskar . . .
Voiam doar să mergem la paznicul Kobyella.
SANTINELA: Pentru ce?
OSKAR: Toba! Toba!
JAN: Trebuia să-i repare toba.

În aceeaşi clipă, Oskar o ia la goană cît îl țin picioarele lui scurte. Jan aleargă după el să-l oprească.
Santinela rămîne perplexă şi strigă doar:
Halt!
Stați pe loc!
— pe cînd cei doi fugari au şi trecut de poarta cu zăbrele şi ajung îndată în fața intrării principale. Jan întoarce nehotărît capul. Atunci, poarta cea grea se deschide şi, prin crăpătura largă, cineva îi trage pe amîndoi înăuntru.

84. Poşta poloneză/sala ghişeelor

Interior—zi

Se fac febrile pregătiri de apărare. Mobile grele, precum fişeturile, sînt tîrîte în apropierea intrării principale pentru ca, la nevoie, aceasta să poată fi baricadată pe toată lățimea sa.
Jan este salutat de către dr. Michon, diriginlele, şi întrebat, cu tipicul torent polonez de cuvinte, de ce vine abia acum. Secretarul poştei primeşte o puşcă şi muniție, apoi este repartizat într-un grup de oameni a căror sarcină este aceea de a stivui saci cu nisip de-a lungul peretelui cu ferestre. Oskar priveşte la toate astea pînă cînd dr. Michon îl descoperă.
DR. MICHON *(la început în polonă, apoi în germană)*:
Da' tu ce canți aici?
OSKAR: Kobyella . . . repară toba . . .
DR. MICHON: Nu acuma. Bronski, eşti nebun?
Copilul — du-l în siguranță!
Ieşirea este baricadată.

89. Poşta poloneză/scara, coridorul de la primul etaj

Interior—zi

Oskar soseşte urcînd treptele, îl vede pe Kobyella, cu care Jan (în costumul lui elegant, gri-închis) se ciocneşte în uşă.
KOBYELLA: Hai înăuntru!
Oskar aleargă în urma lor.

90. Poşta poloneză/camera copiilor din locuința dirigintelui

Interior—zi

O încăpere plăcută, luminoasă, cu tapet vesel, pe alocuri găurit de gloanțe rătăcite. Cele două ferestre, care ajung pînă aproape de podea, sînt asigurate, în treimea inferioară, cu saci de nisip.
Paznicul îl plasează pe Bronski la fereastra din stînga, se postează el însuşi la cea din dreapta şi trage cu carabina, la intervale regulate, printr-o fantă practicată în zidul de saci cu nisip, în timp ce Jan stă ghemuit, cu capul ascuns între brațe, şi tremură. Nu e laş, dar îi este frică — reacție foarte omenească la izbucnirea unui război. Kobyella înjură în polonă, îl zgîlțîie pe Bronski şi aruncă spre el o puşcă. Patul armei se loveşte cu un sunet sec de genunchii lui Jan. Acesta scoate un țipăt, apucă puşca şi trage orbeşte, cu capul întors în altă parte, cîteva salve spre exterior.

Oskar se minunează de mulţimea jucăriilor împrăştiate prin cameră: un căluţ de lemn încă întreg, cîteva mingi, un castel plin cu soldaţi de plumb doborîţi, o machetă de carton, cu şine de cale ferată şi vagoane de marfă în miniatură, mai multe păpuşi în diverse atitudini, camere pentru păpuşi, în care domneşte dezordinea, alţi soldaţi de plumb, cavaleria poloneză, un canton de cale ferată. Focurile de mitralieră produc dezastru printre jucării, anticipînd toate grozăviile războiului pe cale să înceapă.
Privirea lui Oskar cade pe —
— o tobă de tinichea roşu cu alb. Se află sus de tot, pe un raft, alături de un clopoţel care, la fiecare explozie de proiectil, scoate un clinchet argintiu. Oricum, e prea sus pentru ca el s-o poată ajunge. Aleargă la Jan Bronski, care tresare speriat la atingerea lui Oskar.
Oskar întoarce capul lui Jan în direcţia tobei.
Explozia unei grenade smulge stucul de pe tavan şi umple camera de praf.
Oskar se agaţă de paznic şi-i arată toba.
KOBYELLA: Nu, nu, nu acum!
Ascunde-te undeva!
Oskar tîrăşte un scaun în faţa raftului şi începe să se caţere pe el. Kobyella sare în picioare, ca să-l dea jos de-acolo, unde, între timp, explodează proiectile. Il pune pe podea. Jan Bronski geme în colţul lui.
OSKAR *(ţipă)*: Toba!
KOBYELLA *(înjură)*: Lua-te-ar dracu'!
Se urcă pe scăunel, întinde mîna —
— cînd o salvă de mitralieră nimereşte în camera copiilor, reduce numărul geamurilor rămase întregi şi-l face pe săritorul paznic să se frîngă din şold.'
Raftul cu jucării se răstoarnă; păpuşile de porţelan plesnesc, ulanii sar în toate părţile, trenuleţele deraiază, acordeonul ţipă şi toba cu desene în zig-zag bubuie la picioarele lui Oskar.

92. În faţa locuinţei Matzerath din Labesweg sau în faţa frizeriei

Exterior — zi

Matzerath, Greff şi Scheffler şed cu toţii în faţa radioului şi ascultă vocea lui Hitler în Reichstag. Aparatul stă pe pervazul ferestrei.

/O serie întreagă de ştirbiri ale graniţelor, lucru de nesuportat pentru o mare putere, arată că polonezii nu mai sînt dispuşi să respecte frontierele Reich-ului german. Ca să pun capăt acestor provocări smintite, nu-mi mai rămîne alt mijloc decît ca, de acum încolo, să răspund forţei prin forţă!/

MATZERATH: Pe unde-o fi Oskarchen?

93. Poşta poloneză/încăpere fără ferestre

Kobyella stă rezemat de un coş pentru corespondenţă. Interior — zi

Joc. Kobyella îşi ţine cărţile, dar alunecă încet într-o rînă. Jan Bronski se ridică şi îl leagă de coş cu bretelele de la pantaloni, astfel încît să nu se mai poată răsturna.
OSKAR *(începe să liciteze)*: Optsprezece.
JAN: Da.
OSKAR: Douăzeci.
JAN *(fără ezitare)*: Merg şi eu.

OSKAR: Şi doi? Şi trei? Douăzeci şi patru?
JAN: Pas.
Se uită la Kobyella, întreabă:
Douăzeci şi patru, Kobyella, nu auzi cît cere băiatul?
Kobyella ridică pleoapele cu greu, apoi privirea lui rătăceşte, tulbure, peste cele zece cărţi din mînă. În sfîrşit, şopteşte abia perceptibil:
Pas...
Uşa se deschide, cineva împinge înăuntru un alt rănit. Jan, pe drept cuvînt, se înfurie.
JAN (ţipă): Uşa, e curent!
Oskar joacă modest o treflă.
JAN: Contra!
Îl înghionteşte blînd pe Kobyella, pentru ca acesta să se concentreze şi să nu uite să răspundă la carte.
Mai întîi, Oskar scoate de la cei doi toate atuurile, apoi jertfeşte regele de treflă, pe care Jan îl taie cu valetul de pică, dar revine în joc tăind asul de caro al lui Jan, căci este descoperit la caro, îi ia decarul cu valetul de cupă —
— Kobyella aruncă un nouar de caro — şi Oskar devine stăpîn pe situaţie cu garnitura lui de cupe.
OSKAR: Cuunjocdouăcontratreiminusdepatruoritreflăfacepatruzecişiopt sau doisprezece pfenigi.
Explozie de grenadă — lumina se stinge. Jan Bronski plînge în beznă.
JAN: Agnes, unde eşti? Fă lumină odată.
Oskar aprinde un chibrit. Jan se holbează la el.
JAN: Bun, deci eşti şi tu aici. Alfred, atunci putem juca mai departe.
Face cărţile cu mîini tremurătoare şi împarte. Afară se aude zgomot din ce în ce mai puternic şi mai ameninţător.
KOBYELLA: Treizeci...
Gemînd, paznicul lasă cărţile din mîna fără vlagă pe scîndura podelei. Se prăbuşeşte, şi nici măcar grenada care explodează cu zgomot în casa scărilor nu mai prezintă vreo importanţă pentru el. Ochii i s-au dat peste cap.
Mai întîi, Jan Bronski nu observă nimic, dă cărţile... îi spune lui Kobyella, care nu se concentrează, ci, în loc de asta, alunecă tot mai mult într-o parte —
JAN: Kobyella, te rog, am un „grand“ în mînă, nu strica jocul, auzi?! Ascultă odată! Am un „grand“, Alfred.
Oskar se ridică ostenit, îşi pune pe umerii lui Jan mîinile lui mici şi tari, de toboşar, şi se forţează să vorbească încet, dar energic —
OSKAR: Lasă, tată, e mort şi nu mai poate. Dacă vrei, putem juca şaizeci şi şase.
JAN (începe să plîngă): Nunununununuu...
Oskar îl mîngîie şi-l sărută. Jan însă plînge mai departe, negînd şi sughiţînd.
JAN: Crede-mă, Alfred, aş fi cîştigat mîna asta.
Agnes, sigur aş fi cîştigat-o!
Abia acum Kobyella se răstoarnă definitiv, trage după el şi coşul de care e legat; împreună, omul mort şi scrisorile şovăie o clipă, după care, mai întîi omul, apoi un strat de scrisori şi, în fine, tot coşul frumos împletit se prăbuşesc, Jan şi Oskar fiind înecaţi într-un torent poştal.

94. Heveliusplatz

Exterior—zi

Cam treizeci de supravieţuitori, arşi şi pe jumătate orbiţi, ies, cu mîinile încrucişate pe ceafă, dintre ruinele fumegînde ale poştei. SS-işti cu aruncătoare de flăcări

caută în pivniță alți supraviețuitori. *(Aceste cadre vor fi intercalate, prin montaj, în secvența următoare, a construirii castelului din cărți de joc.)*

95. Poşta poloneză/încăpere fără ferestre

Interior—zi

Linişte. Nu se mai trage. Jan este pe cale să construiască un castel din cărți de joc. Oskar îi întinde cărțile. Între cei doi domneşte o atmosferă de încredere plină de afecțiune; acum adultul este Oskar. În sfîrşit, oamenii din Armata din spatele frontului se năpustesc înăuntru cu carabinele îndreptate înainte.

Jan aşază în vîrful castelului dama de cupă, pe care o sprijină cu valetul de cupă.

ARMATA: Hai, hai! Afară, afară!
Toată lumea de-aici, afară!

Castelul din cărți de joc se prăbuşeşte.

96. Poşta poloneză/curte

Exterior—zi

Reporterii de la jurnalul de actualități întorc camera montată pe un automobil astfel încît —

— să prindă în imagine restul cetei de apărători, care, escortați în stil marțial, tocmai sînt aliniați în fața zidului curții.

Un SS-ist uriaş l-a apucat de braț pe Oskar cu toba lui cea nouă. Arestații sînt puşi la zid cu lovituri de baston. Jan Bronski, rizînd prosteşte, îi face cu ochiul lui Oskar; în mîna ridicată ține o carte de joc: dama de cupă.

99. În oraş

Exterior—zi

Un braț întins în unghi drept, îmbrăcat în stofă de culoare gri de campanie, mărgineşte partea de sus a imaginii în mişcare, care arată străzi pavoazate, masse manifestîndu-şi entuziasmul şi strigînd „Heil!"

VOCEA LUI OSKAR: /Oraşul liber hanseatic Danzig putea sărbători anexarea goticului său de cărămidă arsă la marele Reich german şi, manifestîndu-şi entuziasmul, putea să-l privească pe Führer stînd neobosit în picioare în Mercedesul său negru şi salutînd aproape fără întrerupere cu brațul în unghi drept, putea să-l privească în acei ochi albaştri, care aveau în comun cu ochii lui Jan Bronski o însuşire: succesul la femei./

Spinările oamenilor care aşteaptă barează strada transversală a unei artere largi.

MATZERATH *(lui Oskar)*: Asta e o clipă mare în viața ta. Cască ochii bine, să vezi totul, ca să poți povesti mai tîrziu despre ce-ai văzut! Sosesc!!

În zadar caută Oskar o breşă prin care să se strecoare în față. Atunci o mînă subțire, înmănuşată, îl înhață: este Schugger-Leo, care îl suie pe umerii lui.

Pe deasupra cilindrului, Oskar priveşte strada împodobită cu drapele. Pe-aproape se află vecinii din Labesweg.

În fața nasului lui Oskar apare pumnul închis al lui Schugger-Leo. Desface încet degetele: apare un tub de cartuş. Oskar vrea să-l apuce, dar mănuşa se închide la loc.

Leo Schugger îşi lasă mîna jos şi se întoarce încet, se depărtează puţin de mulţime, cu Oskar pe umeri, şi îl pune pe pămînt, în umbra unei porţi. Aici îi arată din nou tubul de cartuş.
SCHUGGER-LEO: L-am văzut pe Domnul.
Vino cu mine, Oskar!
Îl ia pe Oskar de mînă şi, înainte ca acesta să se dumirească bine, se îndepărtează amîndoi prin străzile complet pustii.

100. Strada cimitirului

Exterior—zi (ceaţă)

Norii atîrnă jos. Burniţă uşoară. În depărtare, sirene de vapor. Lui Oskar îi e frig şi vrea să se întoarcă. Schugger-Leo ia tubul de cartuş între buzele lui băloase şi suflă în el cu putere. Gesticulînd larg cu braţele, îşi scoate fracul şi i-l atîrnă lui Oskar pe cap şi pe umeri.
Apoi scoate un şuierat asurzitor din tubul de cartuş şi pornesc mai departe, Leo în cămaşă uşoară de frac, Oskar tîrînd după el cozile lungi ale hainei.

101. Cimitirul

Exterior—zi

Merg de-a lungul vechiului zid al cimitirului, pînă ajung la o porţiune proaspăt văruită.
Leo face cîţiva paşi uriaşi pe solul nisipos, numără tare, în latineşte.
SCHUGGER-LEO: L-am văzut pe Domnul.
Cam la zece metri de zid, Leo însemnă un punct şi înfige o bucată de lemn în nisip.
Deasupra lor zumzăie un avion.
OSKAR: Jan? L-au împuşcat pe Jan Bronski?
SCHUGGER-LEO: Toate tuburile le-au strîns, toate, afară de unul, mereu este uitat unul.
Fluieră prin el, îşi împreunează mîinile şi murmură ceva în latineşte.
SCHUGGER-LEO: *Requiescant in pace.*
A porta inferi erue Domine, aminam eius...
Oskar tremură. Leo scotoceşte în cămaşa lui foşnitoare, scoate ceva de-acolo, îşi smulge veşmîntul de cioară de pe umerii lui Oskar şi fuge în salturi în direcţia tufelor de grozamă şi măceş.
Cu gesturi net desenate, ascunde acel ceva în nisip şi o ia la goană.
Oskar merge încet într-acolo şi scoate afară ce se ascundea în nisip. O bucăţică de carton: dama de cupă. Picături de ploaie spală firele de nisip de pe cartea de joc.

102. Magazinul de coloniale Labesweg

Interior—exterior zi

Bunica Anna intră, împreună cu o fată tînără, în prăvălie, unde Matzerath, cu ajutorul lui Oskar — acesta stă în picioare pe un scaun în spatele cîntarului — tocmai umple cu zahăr nişte pungi albastre de hîrtie.

BUNICA: Uite, ţi-am adus-o pe Maria, care-ar vrea să se bage servitoare aici.
Matzerath şi Oskar o privesc pe Maria, care are o faţă rotundă şi proaspătă, maxilare puternice şi păr lung, împletit în cozi. (...)
VOCEA LUI OSKAR: /Dacă fac abstracţie de slăbiciunile mele anonime, Maria a fost prima mea dragoste./(...)

114. Locuinţa Matzerath/dormitor

(...) Interior — zi

VOCEA LUI OSKAR: /La începutul lui noiembrie, nu mai exista nici o îndoială: Maria era însărcinată. Era în luna a doua, iar tatăl era Oskar. Căci abia la zece zile după ce *eu* o lăsasem însărcinată pe Maria, se petrecuse povestea aceea stupidă cu Matzerath, care îşi zicea tatăl meu şi care s-a hotărît să se însoare cu Maria mea./

Capitolul XIII

141. Locuinţa Matzerath/salon

Interior — seară

Domnul Alfred Matzerath şi soţia sa Maria stau în salon şi ascultă muzică la radio.
El citeşte ziarul, ea lipeşte cartele de alimente pentru Secţia economică.
Kurtchen, azi în vîrstă de trei ani, şade pe podea şi aduce în stare de nefolosinţă o machetă a vasului cu pînze „Pamir".
VOCEA LUI OSKAR: /Din miezul celor mai furtunoase evenimente ale epocii, Oskar se grăbea spre răsărit, ca să nu piardă cea de-a treia aniversare a fiului său, Kurtchen./
Cineva sună la uşă.
Matzerath pune ziarul jos şi iese din cameră.
Maria şi Kurtchen îşi văd de treabă, chiar şi atunci cînd, de afară, se aude vocea lui Matzerath răsunînd puternic, plină de surpriză.
Matzerath apare în uşă, cu lacrimile şiroindu-i pe obraz, şi, fără să scoată o vorbă, arată spre coridor.
Maria ridică privirea.
Intră Oskar, în uniformă gri, cu o raniţă în spate şi cu un pachet sub braţ.
MATZERATH *(emoţionat)*: Uite-l pe Oskarchen!
Tot atît de emoţionat, Oskar priveşte la băieţelul de pe podea, care tocmai face zob catargele „Pamirului".
MATZERATH: Frăţiorul tău a împlinit azi trei ani.
Kurt se uită la ei. Oskar merge spre el şi îi întinde pachetul.
Maria sare în picioare.
MARIA: Hai, Kurtchen, acuma prezintă-te frumos, ăsta e Oskar care a venit acasă pentru ziua ta.
Kurt smulge hîrtia; iese la iveală ceva de tinichea, cu desene în zig-zag, albe şi roşii.
MATZERATH: O tobă!
Kurt o priveşte şi ia în mîini cele două beţe.
Matzerath îi scoate raniţa lui Oskar. Maria îl îmbrăţişează şi îl ajută să-şi scoată vestonul.

MARIA: Ce-i cu uniforma asta?
Trebuia neapărat s-o porţi?
Pe unde-ai fost? Peste tot te-am căutat, şi ăia de la poliţie te-au căutat şi ei ca nebunii, şi-a trebuit să jurăm la tribunal că nu te-am trecut peste graniţă.
Ei, acu' ai venit!
MATZERATH: Mai întîi o să-ţi fac ceva de mîncare, sigur că ţi-e foame.
MARIA: Iar eu încălzesc apă pentru baie. Ai făcut destule belele, şi înc-o să mai faci. Vor să te bage în balamuc dacă te-ntorci. Ai căpătat ce meritai — fugi de-acolo şi nu mai zice nici „circ".
Un trosnet puternic îi întrerupe. Oskar priveşte îngrozit la Kurt.
MATZERATH: Kurtchen, da' ce faci tu acolo?
Cu scheletul „Pamirului", Kurtchen „prelucrează" toba, pînă cînd tinicheaua se sparge cu un geamăt.

143. Magazinul de coloniale

Interior—zi

Oskar dispare în gura pivniţei, Matzerath se întoarce repede la uşă.
MATZERATH: Heil Hitler, domnilor! Nimic nou, nici o urmă — şi noi sîntem disperaţi.
FUNCŢIONAR I: La noi s-au primit informaţii potrivit cărora copilul anormal a fost totuşi văzut.
MATZERATH *(jucînd)*: Oskarchen? Aici, pe Labesweg, în Langfuhr?!
FUNCŢIONAR II *(ignorîndu-l)*: *Dumneata* ar fi trebuit să raportezi asta, nu un vecin oarecare.
FUNCŢIONAR I: Doar ne înţelesesem că rămînem permanent în contact.
MATZERATH: Dacă aş fi...
FUNCŢIONAR II: Copilul, sîntem de acord cu toţii, are nevoie de supraveghere medicală. În orice caz, trebuie dus de-aici, de pe stradă.
Matzerath se aşază pe chepengul pivniţei, pe care Oskar l-a ridicat puţin, ca să poată urmări mai bine conversaţia.
MATZERATH: O fi ceva adevărat şi în asta...
FUNCŢIONAR I: Ca membru al partidului, dumneata trebuia să ştii cîtă importanţă a acordat întotdeauna Führer-ul problemei sănătăţii poporului său şi cît de importantă e această problemă şi în aceste momente grele.
FUNCŢIONAR II: Pentru orice eventualitate, am adus declaraţia de consimţămînt privind internarea în aşezămîntul de sănătate şi tratament Kohlhammer.
MATZERATH: Copilu' meu n-o să meargă niciodată la Kohlhammer!
FUNCŢIONAR I: Trebuie doar să iscăleşti.
MATZERATH: Nici nu intră în discuţie, i-am promis nevestii-mi pe patul de moarte. Eu sînt tatăl lui, nu poliţia sanitară!

145. Stradă/Danzig

Exterior—noapte

Felinare stinse, camuflaj, noapte cu lună, uşor înnorată, trec cîţiva oameni cu lanterne. Printre ei, Oskar, cu toba lui.
Cîţiva adolescenţi se iau după el. El grăbeşte pasul, caută o spărtură în gardul dat cu gudron al fabricii de ciocolată, pe lîngă care tocmai trece.

În sfîrşit, o scîndură lipsă. Se strecoară cu greutate prin deschizătură, toba zăngăne, dar, de cealaltă parte a gardului, stau în faţa lui patru umbre. Îl luminează cu lanterne roşii şi galbene. Oskar se uită la gaura zdrenţuită pe care i-a lăsat-o un cui în haină.
Störtebeker, şeful adolescenţilor, poartă o pălărie turtită de catifea şi o manta de ploaie prea lungă.
STÖRTEBEKER: Cine eşti? De unde vii?
Ce-ai acolo?
Oskar se aşază pe tobă.
STÖRTEBEKER: Scoală-te!
Îi face semn lui Kohlenklau, mîna lui dreaptă. Acesta, cu o lovitură de picior, aruncă toba de sub şezutul lui Oskar. Toba bubuie.
FATA: O găleată de tinichea.
KOHLENKLAU: Noo, o tobă de tinichea.
STÖRTEBEKER: De unde vii?
Oskar nu răspunde.
KOHLENKLAU: Să-l desfiinţez?
Cei patru ştrengari în vindiacuri cotrobăie prin buzunarele pantalonilor lor de schi. O fată slabă ca un ţîr, mestecînd pîine cu unt, cu un profil înspăimîntător de ascuţit, vine în faţă.
LUZIE RENNWAND: P-ăsta-l cunosc, e din Labesweg.
KOHLENKLAU: Tipu' rînjeşte, Störtebeker.
STÖRTEBEKER: Cum te cheamă?
OSKAR: Mă cheamă Isus.
KOHLENKLAU: Trebuie totuşi să-l desfiinţăm.
Îl înşfacă pe Oskar şi-i suceşte încheietura mîinii drepte spre partea de sus a braţului. Oskar rămîne neclintit.
OSKAR: Eu sînt Isus.
LUZIE RENNWAND: Aiurea, Oskar îl cheamă.
Ceea ce urmează este plin de efect: sună alarma aeriană. Sirenele din toate părţile oraşului se umflă şi se prăbuşesc apoi în noapte. Cîţiva dintre ştrengari se sfătuiesc între ei şi o şterg peste gard.
„AUXILIARUL DIN LUFTWAFE“: Trebuie să isprăvim odată cu bateria aia.
Cînd liniştea s-a reinstaurat, Oskar arată spre ferestrele fabricii de ciocolată, care sclipesc în lumina lunii.
OSKAR: Acum, Isus va distruge sticla cîntînd.
Se aprind două, apoi trei reflectoare ale bateriei antiaeriene. „Pomi de Crăciun“ pe cer. Avioane în zbor huruie în depărtare; cu ţipătul său, Oskar „stinge“ ferestrele de sus ale fabricii.
Distrugătorii sînt impresionaţi. Eliberîndu-şi, cu o mişcare a mîinii, ceasul de sub mîneca prea lungă a mantalei de ploaie, Störtebeker îl scoate şi i-l întinde lui Oskar.
STÖRTEBEKER: Bine, Isus. Dacă vrei, te luăm şi pe tine în combinaţia noastră.
Noi sîntem banda de distrugători, dacă asta îţi spune ceva.
OSKAR: E ceva politic?
STÖRTEBEKER: Noi luptăm împotriva părinţilor noştri şi a tuturor celorlalţi adulţi, indiferent de partea cui ar fi ei. (...)
OSKAR: Bun, Isus e cu voi.
Face un gest, precum Nazariteanul, cu trei degete ale mîinii drepte ridicate.
OSKAR: Urmaţi-mă.

146. Biserica „Inima lui Isus“ (nava laterală, în studio)

Interior — noapte

Pruncul Isus, în lumina unei lanterne. Se clatină imperceptibil: un ferăstrău îl desparte de poala Mariei.
Praful de ghips umple aerul; în fața altarului se află un cărucior în care sînt încărcate personajele din iesle și cîțiva sfinți. Distrugătorii cară din sacristie potire, lumînări și odăjdii.
„STUFENGEBET“[1]: *Introibus ad altare Dei*...
Oskar îngenunchează în spatele unei strane și supraveghează operațiunea de demontare; lîngă el, Luzie Rennwand mestecă mereu.
Cînd tăierea pruncului Isus s-a încheiat, cînd, cu ajutorul bonfaierului, s-a rezolvat și cu fierăria din interiorul lui, Oskar este așezat de către Störtebeker în locul acum liber de pe coapsa stîngă a Mariei.
Luzie îl ia în poală pe Isus cel tăiat și i se roagă.
LUZIE RENNWAND: Lui Dumnezeu, care mă umple de tinerețe...
Störtebeker face un pas înapoi: pare impresionat de Oskar-Isus. Distrugătorii se strîng în jurul lui. Spre Oskar și Fecioară sînt îndreptate lanterne roșii și galbene. Distrugătorii, cu odăjdii aruncate pe ei, vîntură cădelnițe cu tămîie și clopoței. Afară, huruitul formațiunilor de bombardiere grele.
Banda face reverențe și bate cruci în fața lui Oskar.
Oskar își potrivește toba.
Se oficiază o messă neagră, amestec de liturghie și „Omul negru“ — întreruptă de căderea și explozia unei grenade aeriene în nava bisericii.

149. Locuința Matzerath /salon

Interior — noapte

Matzerath, îngenuncheat pe capacul pianului, dă jos din cui fotografia lui Hitler și îl agață iar pe Beethoven la locul lui, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat.
Prin radio sosește un ultim comunicat al Wehrmacht-ului.
VOCEA CRAINICULUI: /Fără cuceriri teritoriale hotărîtoare, inamicul a suferit, în urma unor energice contraatacuri.../
Oskar privește pianul și scaunul rotativ din fața lui, de pe blana cu fir lung, albgălbui.
VOCEA CRAINICULUI: /...pierderi deosebit de grele. Două sute șaizeci de tancuri inamice.../
În mijlocul comunicatului extraordinar, aparatul amuțește, nu mai scoate nici măcar un hîrîit.

150. Panorama Danzigului

Exterior — noapte

Bombardament greu. Pe cer, focuri de artificii și reflectoare ale bateriei antiaeriene. Unele acoperișuri se prăbușesc. Altele ard.

152. Pivnița Matzerath

Interior — zi

O coloană de furnici traversează pivnița diagonal, de la cartofii de iarnă, la un sac cu zahăr. De afară răzbate, neliniștitor și imposibil de ignorat, zgomot de luptă.

---

[1] Rugăciune catolică

Oskar se ghemuieşte pe podeaua de beton, cu toba alături, şi studiază furnicile. *(Descrierea întîmplărilor simultane — aici, coloana furnicilor — este un element de stil; important pentru Oskar, pe care acum nu-l mai preocupă gravitatea evenimentelor. Această suspendare a timpului, prin simultaneitatea mai multor acţiuni, este o necesară corectură adusă strictei cronologii din film.)*
În faţa rafturilor aproape goale de margarină Vitello stau Matzerath, Maria, Kurtchen şi Lina Greff.
Matzerath are o preocupare iraţională; se apleacă spre pantofi, smuceşte violent de şireturi, constată, cu o mînă plîngăreaţă —
MATZERATH: Ce-au făcut cu noi...
Ce-au făcut cu noi...
Se ridică, face nervos cîţiva paşi de colo-colo, se opreşte în faţa Linei Greff, se apleacă spre ea şi spune:
MATZERATH: N-o să mai fie de-acu' nici o victorie finală...
Lina Greff atinge cu vîrful arătătorului insigna partidului nazist, care încă mai e înfiptă în reverul hainei lui Matzerath.
LINA GREFF: N-ar fi mai bine s-o scoţi, Alfred? (...)
MATZERATH: Da... da...
— meştereşte la „bomboană", pe dosul reverului, nu ştie ce să facă cu ea, vrea să i-o dea întîi Linei Greff, apoi nevestei lui, ele n-o iau; atunci dă drumul insignei pe jos, vrea să iasă afară şi să facă pe viteazul, dar —
— cei doi omuleţi se reped în acelaşi timp asupra insignei. Oskar pune primul mîna pe ea, reuşeşte s-o păstreze chiar şi atunci cînd Kurtchen, ca să obţină cîştig de cauză, devine agresiv şi începe să-l lovească şi să-l zgîrie.
Maria intervine, îl trage deoparte pe Kurtchen, care urlă furios, şi îl ia în braţe.
În timp ce Matzerath pare bucuros că a scăpat de decoraţia lui —
Oskar observă că s-a înţepat în podul palmei cu acul insignei. Sîngerează puţin, dar Oskar închide iar pumnişorii, nu dă drumul „bomboanei", cel puţin, nu acum.
Apoi, deodată, cineva intră în magazin, sus. Chepengul pivniţei este săltat şi cinci soldaţi sovietici năvălesc pe treptele pivniţei.
Cu mîinile sus: Matzerath, Maria, Lina Greff, chiar şi Kurtchen, în poala Mariei.
Oskar apucă toba şi o strînge tare la piept.
Sub privirile pline de spaimă ale lui Matzerath, unul dintre soldaţi îngenunchează în faţa Mariei, mîngîie obrajii copilaşului şi spune blînd —
SOLDAT I: Dadada... Matka, tu bun matka!
Al doilea soldat stă la jumătatea celor optsprezece trepte ale scării, privind pe deasupra pistolului automat, şi este atent ca Matzerath, în faţa raftului, să nu uite să ţină mîinile sus.
Acum, Oskar se îndreaptă, cu mînuţa întinsă, spre Matzerath. Pînă ca acesta să-şi dea seama despre ce e vorba, Oskar îi vîră insigna în palmă. Matzerath o apucă. N-ar fi trebuit să facă asta. Încremeneşte de groază cînd simte în mînă obiectul rotund, multicolor. Ce să facă cu ea? Examen al situaţiei şi decizie. În gură cu ea, şi mai departe, pe gît. Da, dacă acul insignei n-ar fi fost deschis! Aşa, însă, încăpăţînata „bomboană" rămîne înfiptă în gîtlejul şefului de organizaţie nazistă... Matzerath icneşte, se înroşeşte, cască ochii mari, tuşeşte, lăcrimează, se preface că rîde şi nu mai poate, copleşit de acest val de emoţii, să ţină mîinile sus.
Nici măcar să tuşească nu prea mai poate, reuşeşte în schimb, tot dansînd şi răsucindu-şi braţele, să mături de pe raft cîteva cutii de tablă cositorită, pline cu mărunţişuri lipscăneşti. Cade, horcăie şi, în cele din urmă, se asfixiază cu insigna de partid în gît.

Capitolul XIV

156. Cimitirul

Exterior—zi

(...) Deasupra, avioane și soare de februarie. Tancurile au dărîmat bucăți din zid. Printre pietre de mormînt prăbușite sau zăcînd într-o rînă stă sicriul făcut din lăzi de margarină și scînduri, purtînd inscripția, felurit caligrafiată, MARGARINA VITELLO.

Maria sapă în solul nisipos. Bătrînul Heilandt o ajută. Aruncă pămîntul afară cu mișcări atît de regulate, de parcă ar căuta aur.

Ca să înveselească societatea, Oskar bate un pic în tinicheaua lui.

Micul Kurtchen aruncă pietre în crucile de pe morminte. (...)

Oskar privește în groapă.

Bătrînul Heilandt pune jos lopata și se aburcă afară.

HEILANDT: Da, acu' putem!

Cu forțe unite, lada este tîrîtă într-acolo. Din lemn sar așchii, cuiele cedează, fundul subțire al sicriului se desprinde într-o parte și se cască. Se vede mîna lui Matzerath și o bucată de foaie de cort.

HEILANDT: Dați-i zor, mai am și o pereche de cizme de pingelit.

Sicriul este așezat pe pămînt. Maria începe să se roage.

MARIA: Binecuvîntatăfiimariacarelaînăscutpecristos...

Oskar începe ultimul monolog.

OSKAR: S-o fac sau să n-o fac?
Ai ajuns într-al douăzeci și unulea an de viață, Oskar. S-o faci sau să n-o faci? Ești un copil orfan, Oskar.
S-o fac sau să n-o fac?

Bătrînul Heilandt lasă sicriul să alunece, astfel încît are loc mai degrabă o răsturnare, decît o punere în mormînt, ceea ce face să sară și capacul, superficial bătut în cuie. Fără să mai piardă vremea, Heilandt începe să astupe groapa, adîncă doar de vreun metru. Maria suspină zgomotos.

Oskar înaintează hotărît spre mormînt, își scoate toba de tinichea de după gît și o aruncă, împreună cu bețele — ca să nu facă prea mult zgomot, acolo unde sicriul este deja acoperit de nisip. Cînd o altă lopată de nisip cade pe tobă, aceasta scoate un sunet. La a doua, mai stins, la a treia, aproape deloc. Țărîna acoperă repede lacul alb și roșu.

Kurtchen ia de jos o piatră, mare cît o nucă, o saltă în mînă, cîntărind-o — Oskar privește la înmormîntarea tobei sale.

Kurtohen își ia elan, țintește ceafa lui Oskar, aruncă și nimerește.

Oskar se prăbușește în groapă cu capul în jos. Îi țîșnește sînge din nas. Heilandt aruncă lopata din mînă, sare lîngă el, cu mișcări țepene, de om bătrîn, îl scoate pe Oskar din groapă și îl culcă cu ceafa pe fierul rece al cazmalei.

KURTCHEN: Sînge! Sînge!

Deodată, ca din pămînt, apare Schugger-Leo și se holbează la însîngeratul Oskar.

HEILANDT: Ei, dacă s-o mai pomenit una ca asta!
Lumea se duce dă rîpă, numa' pă Schugger-Leo nu-l mai pune nimeni cu botu' pă labe.

Îl bate blînd pe umărul hainei negre de sărbătoare. (...)

Schugger-Leo se holbează la Oskar, apoi își flutură mănușile.

SCHUGGER-LEO: Crește! Crește!
L-ați văzut pe Domnul?
Crește!

Toţi se apleacă deasupra lui Oskar, încercînd să vadă ceea ce a văzut Schugger-Leo.
SCHUGGER-LEO: L-aţi văzut pe Domnul?
Vîntul îi flutură hainele, faţa i se descompune, picioarele încep să i se mişte într-un soi de dans, salivează şi ţipă —
SCHUGGER-LEO: Domnul! Domnul! Uitaţi-vă la Domnul cum creşte, uitaţi-vă la el cum creşte!
Aleargă, dansează, zburătăceşte ca un corb croncănitor prin cimitir, în timp ce un U 52 decolează şi trece huruind pe sus.
SCHUGGER-LEO: Creşte! Creşte! Creşte!

158. Locuinţa Matzerath/dormitor

Interior — zi

Oskar deschide ochii. Zace în marele pat conjugal, în locuinţa pe jumătate golită de mobilier. Ferestrele sînt dărîmate.
Bunica intră şi vine spre pat.
OSKAR: Babka! Babka!
Ea îl mîngîie pe capul înfăşurat într-un bandaj gros.
BUNICA: Aşa-i cu kaşubii ăştia, Oskarchen, la ei totdeauna capu' trage. Da' acu' voi o să vă duceţi dincolo, unde-i mai bine, şi numa' bunica o să rămîie. Că pe kaşubi nimenea nu poa' să-i ducă altundeva, ei trebuie să rămîie mereu aicea şi să viseze la cîte-toate, ca să poată ăilalţi s-o şteargă, că de-alde noi nu sîntem nici chiar polonezi, şi nici nemţi de tot, care trebuie totdeauna să aibă toate celea la ţanc.

160. Gara Langfuhr

Exterior — zi

În mica gară staţionează un tren de marfă. Maria împinge bicicleta cu remorcă în imagine; Kurtchen stă pe portbagaj, Oskar zace în remorcă, înfăşurat într-o pătură. Bunica Anna îi conduce.
Refugiaţii privesc din vagoanele de marfă, strigă şi ţipă. (...)
Maria se caţără într-un vagon. Înăuntru sînt aruncate paie.
Bunica Anna îi întinde bagajul, pe Kurtchen şi, la urmă, pe Oskar.
Intrarea este barată cu un drug.
În clipa despărţirii, Oskar mai întinde o dată braţele după ea.
OSKAR: Babka! Babka!

161. Kaşubia

Exterior — zi

Trenul de marfă se îndepărtează spre vest, peste vasta cîmpie kaşubă.
În prim-plan se întinde un cîmp de cartofi. La marginea cadrului apare o femeie bătrînă. Şade lîngă un focşor, scormoneşte cu un băţ de alun în jeratic, fără ca figura ei să poată fi văzută. Bineînţeles, are pe ea patru fuste de culoarea cartofilor şi o basma, care-i acoperă capul şi umerii.
La orizont, trenul dispare între stîlpi de telegraf frînţi.

ÎNCHIDERE DE DIAGRAMĂ

SFÎRŞIT

Traducere şi note de ALICE GEORGESCU

VOLKER SCHLŐNDORFF

Din Jurnalul meu

Cum am lucrat la *Toba de tinichea*

23 aprilie 1977. *Astăzi, prima lectură a „Tobei de tinichea", bineînțeles, nu într-o singură zi. (La data cînd a apărut cartea, în 1959, eram asistent de regie la* Zazie în metrou *al lui Louis Malle. Nu mă interesa literatura germană. Abia în timpul lungii mele șederi în Franța, tot spunîndu-mi-se mereu „tu, ca german", am devenit pe deplin conștient de ceea ce era german în ființa mea.)*
Încerc să-mi imaginez un film care să pornească de la „Toba de tinichea". Ar putea să fie o frescă foarte germană, istoria mondială văzută și trăită de jos în sus: tablouri uriașe, spectaculoase, legate între ele prin minusculul Oskar. Un produs al secolului XX — l-au numit unii. Pentru mine, el are două particularități specifice epocii: refuzul și protestul. Își refuză lumea cu atîta îndîrjire încît nici măcar nu mai crește. Evoluție — zero.
Protestează atît de tare încît vocea lui sparge sticla.
Astfel văzut, el ne este azi chiar mai aproape decît acum 15 ani, la apariția cărții.
Ocazia de a lucra „Toba de tinichea" o simt ca pe o provocare pe care nu o poți refuza. Așa că o accept, fără să am nici cea mai vagă idee despre cum am s-o fac. Presimt că o să dureze mai mulți ani. Tocmai de aceea nu ezit să mă vîr în treaba asta.

20 mai 1977. *Iar și iar citit, subliniat, demontat cartea. Pentru asta îmi trebuie mai multe exemplare, pe care încerc să le obțin de la anticarii de pe Amalienstrasse.* „Nu *avem cartea și nici n-am lua-o dacă ni s-ar oferi. Așa ceva nu mai citește nimeni în ziua de azi", mi se spune de mai multe ori. Dar acum asta nu mă mai irită: cartea abia trebuie redescoperită.*
Singurul lucru care mă face încă să mă îndoiesc de posibilitatea realizării a ceea ce doresc este rolul principal. Există oare un copil care să poată juca toate aceste scene sau trebuie să iau un pitic?

30 mai 1977 *În căutarea unei structuri. În roman, așezămîntul de sănătate și îngrijire este „stația terminus" a lui Oskar, din care el, în vîrstă de 30 de ani, își spune povestea. Această poziție de narator este evidentă, dar prima versiune a scenariului, pe care Franz Seitz a conceput-o în acest sens, intercalînd numeroase* flash-back-*uri*

Așa a început povestea *Tobei de tinichea*, pe cîmpul de cartofi, unde bunica Anna Bronski (Tina Engel) îl ascunde sub fustele ei pe bunicul Joseph Koljaiczek, fugărit de jandarmi (Roland Teubner).

◀ Cei doi Mazerath în ajunul sfîrșitului de război: David Bennent, fiul, și Mario Adorf, tatăl.

și texte rostite de Oskar în off, *era o biografie greu de urmărit a unui oarecare Oskar Matzerath, care, astfel, n-ar fi interesat pe nimeni. Mai bine renunț la această poziție de narator și fixez cronologic o serie de tablouri care să se succeadă fără pasaje explicative. Bogăției personajelor și episoadelor din roman îi corespunde în film nu o succesiune, ci o juxtapunere. Astfel ia naștere o frescă, un mod de a povesti orizontal, și nu vertical. Între aceste tablouri mari se pot plasa, ca într-un spectacol de revistă, montaje scurte, în care Oskar să vorbească în chip de comentator, dar nu pentru a da informații, ci pentru a-și formula gîndurile pentru sine însuși și pentru spectator.*

30 iunie 1977. *O primă vizită la Günter Grass, împreună cu Franz Seitz. Ne-a pregătit o mîncare de linte cu slănină. Ajungem imediat la subiect; „Toba de tinichea" este contrariul unui roman al evoluției [Entwicklungsroman]: tot și toate evoluează în jurul lui Oskar, numai el nu. Oskar întruchipează setea de răzbunare a mic-burghezului și grandomania lui anarhică. Importanța obiectelor, care, adesea, chiar declanșează acțiunea, ca în* le nouveau roman: *toba, pendula, candelabrul, cărțile de joc, (...), insigna de partid — explică Grass.*
În ciuda convorbirii însuflețite, nu reușim să ne apropiem. Eu sînt cuprins de panică față de proporțiile întreprinderii și de teamă față de autor. Cele mai multe lucruri, care în carte par născociri, reprezintă pentru el realitate trăită.
Oskar nu trebuie să rămînă literatură pusă în scenă. La rîndul lui, Grass nu scrie numai pentru a contrazice afirmația că azi nu s-ar mai putea scrie romane, ci pentru că întîmplările i se impun cu forța, ca ceva trăit, pe care el trebuie să-l împărtășească și altora. De unde va veni în film această energie interioară?
La Katharina Blum, *de pildă, puteam să adăugăm furiei lui Böll propriile noastre mînii, și astfel s-o ducem mai departe.*
Grass vorbește despre el, despre experiențele lui, despre visurile sale intime; e greu să-l urmezi, pe el și puternicul lui eu; cu totul altfel decît în cazul lui Böll, care se cruță pe sine și se transpune în multe personaje. Dacă ai, să zicem, același impuls ca Böll pro sau contra unui lucru, ți-e mai ușor să preiei și să reprezinți ceea ce are el specific, pentru că acest ceva rareori este nemijlocit autobiografic; pe cînd la Grass, în ciuda tuturor exagerărilor, întotdeauna este autobiografic. Locuința din Labesweg, pata de petrol de pe perete, oamenii, totul este absolut concret, desigur și cele patru-cinci fuste ale bunicii cașube, a cărei dantură („dinți puternici, sănătoși, cu intervale mari între ei") o descrie de parcă ar fi a sa proprie.
Așadar, trebuie în primul rînd să clarific odată relația mea cu Oskar. Mă opresc la copilărie, îl caut pe Oskar în mine însumi. Filmele mele sînt bune numai dacă pot să mă identific cu personajele.
Citesc masiv despre Danzig, mic-burghezi și naziști, ziare, romane, documente.

25 august 1977. *Asta trebuia să fie hotărîrea: ieri seară, la Jean-Claude Carrière. De la* Viva Maria *— acum 13 ani — nu ne-am întîlnit decît rareori. (...) Nu-mi mai puteam imagina „Toba de tinichea", mai ales după ce Bertrand Tavernier (...) îmi imputase faptul că un film avînd ca personaj principal un pitic ar reduce toate problemele la problema piticilor. Ce spune însă Jean-Claude?*

Cuvîntul-cheie: THE KID [PICIUL]

Ne trebuie, ca actor, un Jackie Coogan. Un copil de statură mică, pînă la plecarea din Danzig, apoi de accentuat transformarea în pitic, ca un eveniment tragic, pînă cînd piticul diform ne stă în față, în clinică, și spune: da, iată-mă, băiatul cel frumos s-a transformat într-un pitic respingător. Cu un copil, toți ne putem identifica, pe cînd cu un pitic, prea puțini.

Îngrozit sau îngrozindu-i pe naziștii din Danzig? (Oskar: David Bennent)

20 septembrie 1977. *Cu Franz Seitz, la Congresul liliputanilor, la Goslar. Vreo 60 de pitici în sală. Concluzia: Oskar nu poate fi un pitic, Oskar trebuie să fie un copil.*

25 septembrie 1977. *Cu David Bennent, la Serbările toamnei, la München. Vorbisem mai devreme cu tatăl lui la telefon, că vin să-l iau cu mașina. De cum îl văd, pe marginea trotuarului, știu că l-am găsit pe interpretul lui Oskar Matzerath.*
Îl fotografiez pe David la Serbările toamnei, împreună cu alți copii între 3 și 12 ani, ca să compar raporturile de înălțime și comportamentul. David e cel mai scund, dar pare cel mai vîrstnic. Părinții lui i-au și citit cartea. E informat. Din primul moment, avem un contact profesional. Știe că a găsit rolul vieții sale și, totodată, că și-a găsit rolul în viață: să fie actor. Seara, îi spune lui taică-său: „Un asemenea rol tu n-ai jucat și nici n-ai să joci vreodată!". Fotografiile confirmă impresia mea spontană: are prestanță.

1 octombrie 1977. *Am scris o primă versiune, cronologică, aproape fără dialog, cu un comentariu minim. Jean-Claude Carrière a sosit azi la München. După sinopsisul meu, începem să scriem scenariul, scenă cu scenă.*

20 octombrie 1977. *„Toba de tinichea" are ceva din asprimea unei xilogravuri, pe alocuri este aproape teatru de păpuși (kasperiadă). În cinema, i-ar corespunde filmele timpurii ale lui Chaplin. Oskar este și* The Kid *(Piciul). Aceeași revoltă a copilului față de lumea adulților. Situații simple de tot, ca într-un meci de box, pe care oamenii din sală le pot acompania cu urlete.*
Este contrariul „ecranizării", e sălbatică, adesea, în sensul pe care-l atribuie noțiunii Glauber Rocha, cînd vorbește despre filmele sud-americane.
Nu e întotdeauna ușor să intri în pielea lui Oskar. Așa cum el vorbește despre sine însuși cînd la persoana întîi, cînd, cu distanțare copilărească, la persoana a treia, tot astfel povestirea filmică trebuie să fie uneori complet subiectivă, iar alteori să-l înfățișeze dinafară, înspăimîntat. Cum și-așa e imposibil să repovestim cartea în întregime, ne concentrăm tot mai mult asupra intervalului de timp de la naștere pînă la sfîrșitul războiului. Perioada de după război, Oskar Matzerath la Düsseldorf, ar fi un al doilea film, cu un alt interpret. Muncă pentru mai tîrziu. Chiar, de ce n-aș face despre această epocă, despre care îmi amintesc eu însumi, anii '50, o „Toba de tinichea, partea a doua"?

13 noiembrie 1977. *Paris/Londra. Probleme de producție. Întrerupem lucrul la scenariu. Costul minim al filmului, așa cum îl concepem noi, 6—7 milioane de mărci. Un film german de o asemenea ordine de mărime nu pare nici finanțabil, nici amortizabil. Dintre distribuitorii americani manifestă interes United Artists. Discuții la Paris și Londra: n-am putea oare să transformăm „Toba de tinichea", printr-o distribuție corespunzătoare, într-un film internațional?*
Eventual, Roman Polanski sau Dustin Hofman în Oskar, Isabelle Adjani și Keith Carradine în părinții lui? Noi sîntem imediat unanimi: star-ul *filmului este esența lui. Cu cît îl vom înfățișa pe el mai autentic, cu atît mai captivant va fi filmul. Deci, nu star-uri, nu montare anglo-americană; actori germani și polonezi, și un băiat de 12 ani în rolul principal — numai așa poate fi făcută „Toba de tinichea". Arăt fotografiile micului David Bennent, care ia, de pe-acum, la opera din München, lecții de tobă. (. . .)*
Gata de plecare spre Londra: nu prea știu ce am de oferit acolo, dar, oricum, știu ce am de apărat: un film german.

7 ianuarie 1978. *Angela (Winkler) a jucat Antigona, însărcinată într-un stadiu avansat: cel de-al doilea copil al ei sosește în februarie. Arată ca Magnani cînd era tînără, minunată în chip de mamă a lui Oskar. Cei doi prezumtivi tați ai lui: Mario Adorf și, dacă se poate, Daniel Olbrychski.*

13 februarie 1978. *Cu Jean-Claude Carrière, pentru trei zile la Grass. „Protestant și cartezian" — definește el scenariul nostru. Îi lipsesc irupția irațională a epocii, punctele nodale în care toate, iraționalul și tragicomicul, se ciocnesc și se prăbușesc. Grass cere mai mult realism aspru, pe de o parte, mai multă deschidere spre ireal, pe de altă parte. Fantezia, ca parte integrantă a realității, a realității lui Oskar. Aceste cîteva cuvinte-cheie sînt de ajuns pentru ca noi să ne apucăm de lucru la o nouă versiune. Calea ocolită se dovedește foarte folositoare față de story-ul nostru rectiliniu. Ne-am îndepărtat de roman, a apărut o structură narativă filmică autonomă, pe care acum o putem completa, fărîmița și înviora.*
Două călătorii la Gdansk ne conduc, mai departe, de la literatură spre realitate. Vizităm locurile acțiunii din roman, care s-au păstrat aproape în întregime. Ce mic și strîmt e totul, cît de ușor de cuprins cu privirea e această periferie dintre terasamentul căii ferate și linia de tramvai: o biserică, o școală, fabrica de bere, cîteva prăvălii... Acest microunivers reprezintă pentru Oskar lumea. Dar, la transpunerea în imagini, nu e destul să filmăm această periferie, așa cum a fost ea de fapt (sau cum încă mai este), ci trebuie să reconstituim imaginile pe care omul și le reprezintă atunci cînd citește romanul. Așadar, un Danzig rememorat, evocat prin simboluri. Oricum, nu e sigur că vom putea filma în Polonia.

26 februarie 1978. *Călătorii la Lübeck și Copenhaga, ca posibile locuri ale acțiunii pentru scenele din Danzig, și în Iugoslavia; prospecțiuni la Zagreb, pentru scenele de masse și cele de la Poșta poloneză.*

1 martie 1978. *Îl văd la Geneva, la teatru, pe Daniel Olbrychski. Îl va juca pe Jan Bronski, cel de-al doilea prezumtiv tată al lui Oskar, polonezul.*

25 aprilie 1978. *Telefon de la Varșovia: putem turna exterioarele din Danzig la Gdansk!*
Daniel Olbrychski și Wojciech Pszoniak (Fajngold) — o.k. Nikos Perakis preia scenografia, împreună cu Bernd Lepel. Străini la început, cei doi devin în curînd o unitate creatoare.

1 mai 1978. *Am încheiat distribuția, cu Ferréol și Aznavour — oricum, din cauza lipsei de bani, n-am mai putea aranja vreun contract. Văzut foarte frumoase schițe de costume, făcute de Dagmar Niefind.*

3 mai 1978. *Zbor la Berlin:*
O văd iar pe Kathi [Katharina] Thalbach: energia ei e, desigur, mai degrabă a unui copil al mahalalei decît a unei fete de la țară. Relația cu Oskar e obscenă: ea are ochii unei femei, încă de la început îl vede ceva mai altfel decît ca pe un copil. Sigur că i se potrivesc mai bine scenele de după ce a devenit Frau Matzerath.

4 mai 1978. *Aeroportul Schönefeld — Zbor spre Varșovia.*
Ieri seară, văzut foarte frumoase mostre fotografice ale lui Axel Manthey, pentru locuința Matzerath. A rezolvat împărțirea spațiului astfel încît există tot timpul

o perspectivă de ansamblu și relații între magazin și locuință sau între diferitele camere.
Axel vrea să trateze fiecare spațiu și fiecare perete ca pe o sculptură sau un environment [*ambianță autonomă*].

6 mai 1978. *Varșovia. Discutăm în amănunt toate secvențele prevăzute a fi turnate la Danzig și, așa, ajungem de la o săptămînă, planificată inițial, la trei, astăzi am extins chiar la șase, astfel încît vom turna aproape jumătate din film la D. Totul e cu putință.*
După-amiază mergem în orașul vechi, e aproape o zi de vacanță. Cîtă dragoste și cîtă trudă au fost investite aici, cît de puternică este aici conștiința istoriei, spre deosebire de neglijarea istoriei de la noi.
Seara, la teatru, îl întîlnesc pe Andrzej Wajda, cu care schimb cîteva cuvinte, în pauză... despre „Toba de tinichea", bineînțeles. E bine, spune el, că o carte atît de germană va fi ecranizată de un german.

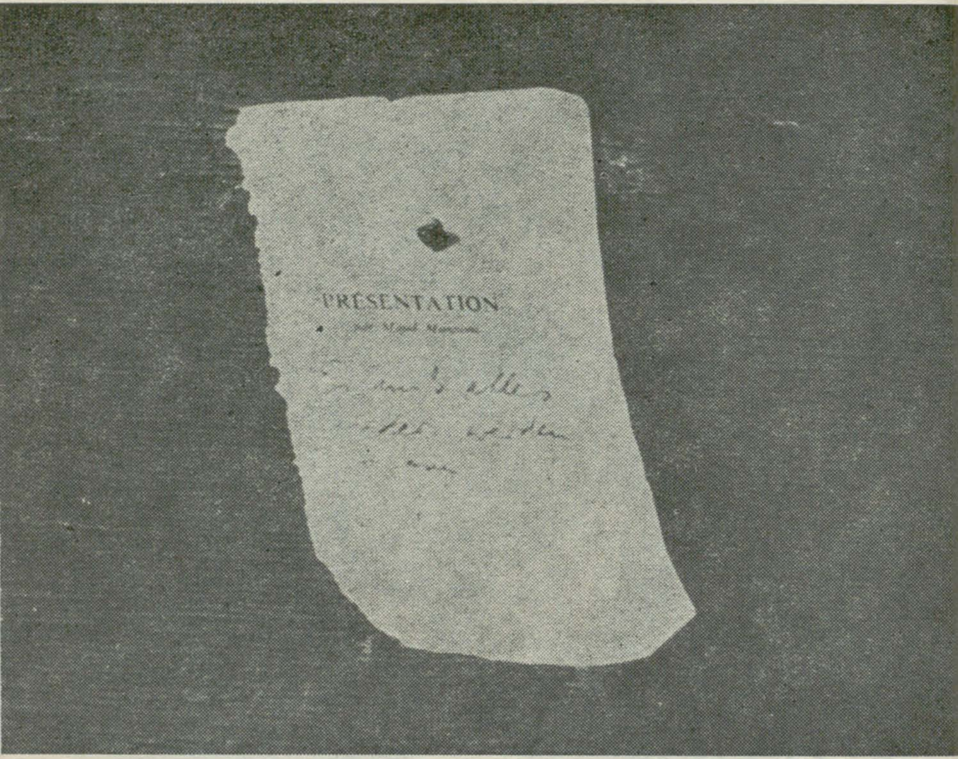
14 mai 1978. *Din nou la Grass, la aproape un an de la prima vizită, de astă-dată cu scenariul terminat; acum e mai catolic și mai puțin rațional; ce-i drept — și mult mai cuprinzător: aproape 2 ore și jumătate de film. Revedem încă o dată dialogurile, lucru care ne face amîndurora multă plăcere. Nu este, e drept, o comedie, dar este totuși foarte comic. Nici urmă de neîncredere, acum, față de regizor, nici pic de teamă față de autor. Un an de muncă ne-a apropiat. „Data viitoare o să scriem împreună un scenariu original", zice el înainte să plec.*

21 mai 1978. *Trei zile la Cannes, cu Margarethe*[*von Trotta, soția lui Schlöndorff*], *care își prezintă aici filmul* A doua deșteptare. *(Un american mă întreabă, pe cînd o îmbrățișez pe Jeanne Moreau: Are you Peter Handke?* [*Dumneata ești Peter Handke?*]*)*
Tratative cu polonezii și iugoslavii, care au pregătit totul pentru încheierea contractului. Telefoane insistente, întîlnire cu Simone Signoret: minunat acest chip enigmatic, observind, respingînd și cîntărind. Anna Bronski în carne și oase. Ar fi fantastică în chip de strămoașă, sub ale cărei fuste vrea să se ascundă Oskar. Dar nu pare să-i placă ideea și se întreabă — pe bună dreptate — ce să caute ea într-un film atît de german.
12 iunie 1978. *FFA [Asociația de promovare a cinematografului vest-german] aprobă astăzi fondurile. Putem să-i dăm drumul; mîine, înregistrări muzicale la Berlin[-vest] pentru play-back-uri, săptpmîna viitoare probe de costum și machiaj cu toți actorii în șapte săptămîni începem turnarea!*

În românește de A.G.

WIM WENDERS

STRATEGUL DRUMEŢILOR



WIM WENDERS

ÎN GOANA TIMPULUI

1009f	*(off)*:... erau două părți, nu-i așa. BRUNO: Dacă ar trebui să trăiți numai de pe urma filmului, ați scoate-o la capăt?
1010f	PROPRIETAR CINEMA: Acuma nu, exclus!
1009g	BRUNO: Vă puteți închipui că peste cîțiva ani n-o să mai existe prin tîrguri nici un fel de cinematograf?
1010g	PROPRIET. CIN: Cred că unde mai e UN cinema și se mai dă ceva ... să zicem ca în împrejurimile noastre, nu-i așa, cum era la Schirnding, Hohenberg, Heckstädt, Thiersheim ...
1009h	*(off)*:... erau peste tot cinematografe, chiar și prin tîrguri, nu-i așa, iar acum au dispărut toate. Însă dacă UNUL ...
1010h	... E cinema, îndrăznesc să spun, ce se joacă și peste zece ani. Dacă se mai produc filme, nu-i așa, adică dacă s-ar mai produce filme.
1009i'	BRUNO: Dar înainte, mai demult, se putea trăi din filme? PROPRIET. CINEM.: *(off)* Mai tîrziu...
1010i	... din 1951, nu-i așa, n-am mai avut voie ani de zile să mă îndeletnicesc cu asta, din cauza celui de-al treilea *Reich* ș.a.m.d., nu-i așa, dacă așa a fost să fie...
1009k	BRUNO: De ce n-ați mai avut voie?
1010k	PROPRIET. CIN.: Ei, pentru că eram membru de partid, nu-i așa, făceam parte din Partidul Socialist German, din Partidul Național Socialist al Muncitorilor, sau cum îi zicea, nu-i așa ...
1009i	*Bruno își ascunde un surîs.* *(off)*: ... așa că am dus-o numai în procese din '50 pînă în '51, ca să-mi recapăt cinematograful, nu-i așa, mulți proprietari de teatre au pățit-o pe-atunci ...
Închidere de diafragmă	
1011 *Insert* *Toate titlurile pe rînd cu deschidere și închidere de diafragmă*	Titlu 7
1012 *Insert*	Titlu 8
1013 *Insert*	Titlu 9
1014 *Insert, dedesubt ușoară deschidere de diafragmă:*	Titlu principal: **ÎN GOANA TIMPULUI**

1015	*Plan general* *După 5 secunde închidere de diafragmă pe titlul principal, panoramare*	**Şosea pe malul Elbei** *Elba pe care trece o şalupă. Din depărtare, de pe un drum de ţară, prăfuit, se iveşte un Volkswagen.*
1016	*Plan întreg, camera montată pe radiatorul maşinii*	*Robert la volanul unui Volkswagen.*
1017	*Prim-plan*	*În maşină, Robert rupe fotografia-polaroid a unei case.*
1018	*Plan general*	*Un camion vechi oprit pe malul Elbei.*
1019	*Jumătate plan general*	*Bruno în camion. Tocmai s-a trezit şi priveşte afară din cabină.*
1020	*Plan întreg*	*Bruno toarnă apă în fierbătorul de cafea.*
1021	*Plan general*	BRUNO: Cum naiba se poate visa o asemenea porcărie!
	Panoramare	**Benzinărie la marginea unui sat** *Volkswagen-ul vine în viteză, ia o curbă scrişnind şi frînează brusc în faţa unei benzinării unde se joacă nişte copii.*
1022	*Jumătate plan general*	*Robert stă nelămurit în maşină.*
1023	*Jumătate de plan general*	*O fetiţă se apropie ţopăind cu o minge.*
1022a		*Robert se freacă la ochi şi priveşte către fetiţă.*
1023a		*Fetiţa îl priveşte.*
1024	*Plan apropiat*	*Robert îi face un semn cu degetul, dacă e ocupată benzinăria?*
1025	*Plan întreg*	*Fetiţa clatină capul.*
1024a		*Robert face încă un semn:* „Nimic?"
1025a		*Fetiţa îl priveşte fără să priceapă.*
1024b		*Robert îşi pune ochelarii de soare şi bagă în viteza întîi.*
1026	*Plan general, panoramare*	*Robert porneşte în viteză cu Volkswagen-ul său.*
1027	*Jumătate plan general*	*Copiii se joacă mai departe.*
1028	*Jumătate plan general, mişcare de cameră şi panoramare pînă la plan întreg*	*Firma benzinăriei se leagănă în vînt.*
		Pe malul Elbei *Bruno e gata îmbrăcat. Trînteşte uşa camionului, se sprijină de bara de şoc şi îşi răsuceşte o ţigară.*
1032	*Plan întreg. camera montată pe un suport lateral al camionului*	

Şoseaua

Robert conduce cu ochii inchişi, pină iese din drumul de ţară.

Malul Elbei

1033	*Plan intreg, urcare macara pină la plan general şi panoramare.*	*Bruno se bărbiereşte. Ciuleşte urechile. Volkswagen-ul apare cu mare viteză din depărtare şi se repede vijelios drept în Elba.*
1034	*Plan intreg*	*Bruno e uluit.*
1035	*Plan general*	*Volkswagen-ul e dus de apă.*
1036	*Plan intreg, camera la mină*	*În Volkswagen: Robert scutură furios de volan.*
1034a		*Bruno nu-şi mai poate ţine rîsul.*
1036a		*Robert deschide acoperişul decapotabil. Îm maşină, apa creşte.*
1034b		*Bruno redevine serios.*
1037	*Plan intreg, urcare cu camera la mină*	*Robert iese prin acoperişul decapotabil.*
1034c		*Bruno iese din camion.*
1038	*Plan general*	*La coborire, aparatul de ras ii cade din mină.*
1039	*Plan general*	*Robert se caţără pe acoperişul maşinii.*
1038a		*Bruno işi adună uneltele de ras de pe jos.*
1039a		*Robert sare cu bagaj cu tot in apă.*
1040	*Jumătate plan general, travelling pină la plan intreg.*	*Pe malul Elbei, Bruno face cîţiva paşi, rizind şi ştergindu-şi restul de spumă.*
1041	*Plan general*	*Robert înoată către ţărm, impingind geamantanul.*
1041	*Prim plan*	*Bruno priveşte curios cum se descurcă Robert.*
1041a	*Plan general pină la plan intreg*	*Robert iese din apă. Lasă bagajul, apoi lipăie mai aproape. Ţine capul strimb fiindcă are apă în urechi.*
1042a		*Bruno il cercetează din cap pină in picioare.*
1043	*Jumătate plan general şi panoramare pină la plan intreg, travelling*	*Robert merge pe ţărm spre Bruno. Se privesc un timp, apoi încep amindoi să ridă. Robert arată către incălţări.* ROBERT: Leoarcă, nu-i aşa? *Robert se mai intoarce odată spre maşina care se scufundă. Apoi pornesc amindoi către camion. Robert repetă.* ROBERT: Leoarcă! *În faţa camionului se opresc. Bruno pufneşte iarăşi in ris. Robert se uită urit la el.*
1044	*Plan intreg, uşoară coborire macara*	*Robert se aşează pe jos. Începe să tremure.*
1045	*Plan intreg*	*Bruno ii pune lui Robert prosopul său pe cap.*
1046	*Plan intreg*	*Robert işi şterge faţa. Bruno urcă in camion.*

1047	*Jumătate plan general, coborîre macara și panoramare pînă la plan întreg*	*Bruno ia pentru Robert o cană de cafea din fierbător. Coboară și îngenunchează lîngă Robert, care tocmai înghite un hap. Robert bea cu nesaț cafeaua.* BRUNO: Scoateți-vă hainele astea ude, vă dau eu ceva de-al meu. *Robert privește apa.*
1048	*Plan general*	*Volkswagen-ul se scufundă, nu se mai vede decît radiatorul.*
1047a		*Robert arată spre rîu. Bruno se uită acum și el într-acolo.*
1058	*Supraimpresiune*	*Volkswagen-ul s-a scufundat de tot: numai cîteva bule de aer arată locul în care a dispărut.*
1049	*Plan întreg*	*În camion: Robert stă pe locul de lîngă șofer. E înfășurat într-o pătură. Lucrurile ude sînt puse la uscat pe capacul motorului. Robert scoate din buzunarul hainei o carte muiată („Enfance aliénée.")*
1050	*Plan întreg*	*Bruno pe locul șoferului completează o foaie de parcurs.*
1049a		*Robert lasă haina și se uită la Bruno.*
1050a		*Bruno pune foaia în carnet, pornește motorul și aruncă o privire spre Robert.*
1049b		*Robert pare destul de neîncrezător.*
1050b		*Bruno trage frîna de mînă, mașina pornește.*
1049c		*Robert aruncă o ultimă privire spre rîu. După aceea își ridică pătura pînă la umeri și se freacă la ochi.*
1050c		*Bruno îl cercetează din ochi, bagă viteza a doua.*
1051	*Plan întreg*	*Lui Robert i se închid ochii.*
1052	*Prim plan*	*Bruno pune o casetă (The more I see you).*
1053	*Plan întreg*	*Bruno rînjește și se uită spre Robert, să vadă dacă-i place muzica.*
1051a		*Robert îi întoarce același zîmbet forțat și se face comod, să adoarmă.*
1053a		*Bruno îl contemplă.*
1051b		*Robert adoarme.*

Şoseaua

1054	*Plan general, mișcare de cameră înapoi dintr-o mașină în mers. Supraimpresionare.*	*Camionul prinde viteză și cotește dintr-un drum mai îngust într-o șosea mai largă.*
1055	*Plan întreg, camera montată pe un suport în fața camionului*	*Omulețul-mascotă care tronează sus pe camion.*

Benzinărie cu luminile stinse

1056	*Plan general și panoramare.*	
1057	*Plan întreg, mișcare de cameră înapoi, coborîre ușoară macara, panoramare pînă la plan general.*	*Camionul cotește din șosea și oprește în fața unei benzinării în ruină. Bruno coboară din camion și privește în jur, căutînd. Descoperă un bidon vechi de apă, cu care dispare în magazia-atelier de lîngă benzinărie.*

1058	*Plan întreg şi panoramare pînă la plan general*	*În atelier: Bruno păşeşte în odaia întunecată. Se uită în jur şi se îndreaptă către un robinet dintr-un colţ.*
1059	*Plan general*	*Un bătrîn stă în celălalt colţ al atelierului, pe o ladă, observînd ce face Bruno.*
1058a		*Bruno lasă apa să curgă în bidon. Ridică privirea şi îl descoperă pe bătrîn.*
1060	*Jumătate plan general*	*Bătrînul îl priveşte neîncrezător pe Bruno.*
1061	*Plan întreg*	*Bruno:* Am nevoie de apă pentru maşină.
1062	*Plan întreg*	*În camion: Robert se trezeşte şi se uită pe fereastra laterală.*
1063	*Plan general*	*Tocmai trece o treierătoare veche; un tractor. Robert apare în imagine, traversînd strada către casă.*
1064	*Plan întreg, travelling şi panoramare*	*Robert se apropie de o fereastră deschisă şi priveşte prin ea. Descoperă un telefon, îl apucă, îl pune pe pervaz şi începe să formeze un număr.*
1065	*Plan întreg*	*Bruno în faţa uşii atelierului priveşte, uşor intrigat spre Robert.*
1066	*Plan general*	*Privirea lui Bruno: Robert telefonează.*
1065a		*Bruno se întoarce iarăşi în atelier.* *Robert îl priveşte pe Bruno încurcat.* BRUNO: Bine. *Amîndoi privesc spre pămînt.* ROBERT: Praf şi pulbere e cana! *Bruno îi smulge ziarul din mînă.* BRUNO: Ei, mai capăt o altă cană? *Robert se apleacă şi ridică pensula.* BRUNO: Unde-o fi? *Robert ridică şi cana.* ROBERT: Mai merge şi asta. *Robert pune cana pe pervaz.* BRUNO: Vezi că de-acolo cade iar! Dă-o-ncoace! *Ia cana, se uită plin de importanţă la ea apoi o aşează înapoi de unde-a luat-o. Tună, pe undeva s-a stîrnit furtuna.*
Voleu		
2056	*Plan general, panoramare, ştergere tiraj*	**Şoseaua** *Plouă cu găleata. Camionul în mers.*
2057	*Plan general, panoramare*	**Cinema „Park“ la Schöningen** *Robert şi Bruno duc împreună un difuzor din camion spre intrarea din spate a cinematografului.* *Învăţătorul (off):* Gata, înăuntru, copii!
2058	*Jumătate plan general şi panoramare pînă la plan general*	*Cîţiva copii aleargă înaintea celor doi, intrînd în cinematograf.* *Robert şi Bruno aduc difuzorul în sală. Învăţătorul se repede la ei.* ÎNVĂŢĂTORUL: Nu mai începem odată? Copiii au luat-o razna de-a-binelea!

		Bruno și Robert au lăsat difuzorul jos. BRUNO: Doar nu eram pregătit să repar un difuzor! E o întîmplare și că aveam unul în mașină. ÎNVĂȚĂTORUL: Da, dar așteptăm deja de-o jumătate de oră și din pricina copiilor trebuie să începem imediat! BRUNO: Îl montăm și îi dăm drumul. *Cei doi ridică iar difuzorul. Învățătorul iese în fața copiilor gălăgioși.* ÎNVĂȚĂTORUL: Trebuie neapărat să faceți liniște! Cei doi mai au puțintel de reparat și îi dăm drumul Mai durează vreo cinci minute. *Fetița care stă chiar în fața lui îl maimuțărește.* FETIȚA: Da' cam demult repară ăștia!
2059	*Plan general*	*În spatele ecranului. Bruno stă pe o scară și meșterește la difuzor. Robert se așează la un pian hodorogit.* ÎNVĂȚĂTORUL *(off)*: Liniște, că altfel ne întoarcem la școală!
2060	*Jumătate plan general*	*Copiii vociferează. Robert clămpăne cîteva note. Bruno pe scară meșterește la difuzor.* BRUNO: Nu văd nimic, fir-ar să fie!
2061	*Plan întreg*	*Robert, la pian, se întoarce spre el. Apoi caută cu privirea în jur.*
2062	*Plan general*	*Spatele scenei.*
2063	*Plan general*	*În fața ecranului: învățătorul pe scenă.* ÎNVĂȚĂTORUL: Doar vreți să vedeți filmul cu sunet, așa că oamenii trebuie să repare difuzorul...
2062a		*Robert se cațără peste cîteva scaune vechi. A descoperit în spatele scenei un reflector.* *(off)*... Liniște odată! De mîine aveți vacanță, n-aveți decît să faceți ce vreți. Dar acum străduiți-vă nițel!
2064	*Jumătate plan general*	*Robert răsucește becul slăbit. Reflectorul luminează deodată cu putere.*
2065	*Jumătate plan general*	*Orbit de lumina prea vie, Bruno e cît pe ce să cadă de pe scară. Ciocanul îi cade din mînă.*
2066	*Jumătate plan general*	*În fața ecranului, pe care se vede umbra lui Bruno. Învățătorul se întoarce mirat.* BRUNO: Stinge lumina! *Copiii sînt primii care își dau seama de jocul de umbre și izbucnesc în rîs. Robert începe să facă tot felul de caraghioslîcuri.*
2065a		*Bruno se scarpină la spate și se uită întrebător în jos spre Robert.*
2067	*Plan întreg*	*Robert încearcă să-l stimuleze pe Bruno să ia parte la jocul de umbre.*
2065b		*Bruno își dă seama încetul cu încetul despre ce e vorba și încearcă și el efectul de umbre. Întinde pe rînd mîinile și picioarele.*

2067a		*Robert îi face lui Bruno semn să continue şi iese din imagine.*
2066a		*Copiii se lasă tot mai mult cuceriţi de jocul de umbre. Învăţătorul stă în faţa ecranului fără să mai ştie ce să zică: pe ecran se vede cum Bruno îi arată dosul.*
2068	*Jumătate plan general*	*Copiii sînt entuziasmaţi.*
2069	*Plan general*	*Învăţătorul coboară de pe scenă. Robert şi Bruno imită o bătaie de umbre.*
2068a		*Copiii.*
2069a		*Bruno coboară de pe scară şi-i dă lui Robert cu ciocanul în cap.*
2070	*Jumătate plan general*	*Copiii fac hărmălaie. Învăţătorul, perplex în faţa ecranului, se uită la cei doi.*
2069b		*Robert trece iar la pian. Bruno îi trînteşte capacul pianului peste degete . . .*
2068b		*. . . ceea ce copiilor le place în mod deosebit.*
2069c		*Robert stă pe pian şi îi aruncă lui Bruno trei portocale. Bruno jonglează cu portocalele.*
2068c		*Copiii aplaudă.*
2069d		*Bruno se lasă dus de o frînghie, ca Tarzan, peste scenă.*
2068d		*Copiii.*
2069e		*Robert îi dă lui Bruno o palmă. Bruno îi dă un şut de cade de pe scenă. Apoi face iarăşi un salt cu frînghia.*
2070a		*Învăţătorul, holbîndu-se, şi-a pierdut de tot firea.*
2069f		*Bruno cade de pe frînghie. Robert, pe vine, sare ca o maimuţă pe pian.*
2068f		*Copiii rîd de se prăpădesc.*
2069g		*Cade şi Robert de pe scenă. Spectacolul s-a terminat, numai frînghia se mai leagănă încolo şi-ncoace. Copiii aplaudă şi strigă „bis".*
(Sfîrşitul actului al 2-lea)		
		ROBERT: De fapt, exact aşa mi s-a întîmplat şi mie *De indignare, Bruno aproape că se îneacă mestecîndu-şi cîrnatul.* BRUNO: Cum? Ah, încetează odată!
3020	*Plan general panoramare pînă la jumătate plan general. Camera e montată pe suportul din faţa camionului, fără tăietură se trece la filmarea maşinii în mers*	*Bruno ocoleşte alergînd enervat dugheana cu cîrnaţi, întorcîndu-se la camion. Robert aleargă paralel, pe partea cealaltă. Urcă în camion amîndoi odată. Bruno aruncă o privire pe harta traseului.* ROBERT: Încă o noapte nu mai dorm în cabină! BRUNO: Dormi unde vrei! *Porneşte motorul şi pleacă. La intrarea în şoseaua principală camionul trebuie să oprească puţin.* ROBERT: Cum a fost cîrnatul? BRUNO: Bun! *Călătoresc mai departe în tăcere.*

Drum de țară noaptea

3021	*Jumătate plan general, aceeași încadratură ca în 3020*	*Camionul străbate noaptea. În apărătoarele de vînt se oglindesc felinarele străzii.* BRUNO: În fond, altceva mai faci decît să testezi mașini? *Robert răspunde ceva atît de încet, că aproape nu se aude.* ROBERT: Sînt pediatru. BRUNO: Ce? ROBERT: Un fel de pediatru. În Genova m-am despărțit de soție. BRUNO: Nu te-am întrebat asta! Nu-i nevoie să-ți spui povestea. ROBERT: Dar ce vrei să știi? BRUNO: Cine ești.
3022	*Jumătate plan general, de pe suport, în timpul mersului mașinii*	*Mascota de pe acoperiș, luminată, proiectată pe cerul de seară.* ROBERT *(off)*: Eu *îmi sînt* propria istorie!
3023	*Plan general, panoramare*	*Camionul în mers — dispare în peisajul noptatec). E lună plină.*

O carieră de bazalt

3024	*Plan general, panoramare*	*Camionul se ivește din beznă, face o curbă mare și oprește în fața unei cariere de bazalt în care nu se lucrează.*
3025	*Jumătate plan general*	*Camionul oprește, Bruno trage frîna de mînă și oprește motorul. Aprinde lumina în cabină.* BRUNO: Salteaua e în spate, sub prelată. E deschis. *Robert își ia o pătură și coboară.* BRUNO: Ia-ți și o pernă! *Bruno îi aruncă pe geam o pernă. Robert merge pe lîngă mașină în spate. Bruno își face patul în cabină.*
3026	*Jumătate plan general*	*Robert desface scara din spate și deschide ușa platformei.*
3027	*Plan întreg*	*Robert urcă pe platforma acoperită și cercetează curios semiîntunericul.*
3028	*Plan general*	*Ce vede Robert pe platformă: proiectoare demontate pe un raft. Lîngă peretele frontal un tonomat, alături atîrnă o reclamă electrică „Apollo". Robert apare în imagine și trece încet către spatele platformei.*
3029	*Jumătate de plan general*	*Bruno culcat în cabină aprinde lumina și deschide o carte. Ia semnul de carte, un fir de iarbă, în gură, și începe să citească.*
3028a		*Robert își construiește un pat: trage două lăzi și pune o scîndură deasupra.*
3030	*Plan întreg*	*Bruno ascultă zgomotele de pe platformă. Robert și-a terminat de făcut patul și își scoate haina. Vrînd să-și agațe haina de o carcasă de protector, capacul se deschide cu zgomot. Tresare înspăimîntat.*

3030a		*Bruno rînjeşte malițios.*
3028c		*Robert trînteşte capacul la loc şi agață haina cu grijă deasupra. Apoi stinge lampa care se află deasupra unui banc şi se întinde pe pat.*
3031	*Jumătate plan general*	*Robert priveşte în sus.*
3032	*Jumătate plan general*	*În acoperişul platformei e un geamlic de plexiglas. Nori acoperă şi descoperă luna, pe rînd.*
3033	*Jumătate plan general*	*Robert întins pe pat, cu mîinile sub cap, urmăreşte norii.*
3030	*Închidere diafragmă*	*Bruno stinge lumina şi pune cartea de-o-parte.*
3034	*Plan întreg, panoramare*	*Un zgomot de tablă zdrăngănind în cădere îl face pe Robert să tresară din somn. Se ridică în capul oaselor.*
3035	*Plan apropiat, panoramare pînă la general*	*Robert aruncă pătura la o parte, se încalță, îşi ia haina şi iese afară.*
3036	*Plan întreg*	*Robert rămîne în capul scării şi ascultă zgomotele.*
3037	*Plan întreg, travelling, panoramare pînă la plan general*	*Ezitînd, Robert o ia spre cariera de bazalt. Zdrăngănelile vin de la un jgheab conic prin care cad pietre de sus. Pietrele cad din gura pîlniei într-un nor de praf pe jos. Robert se uită în sus, apoi o ia spre una din intrări.*
3038	*Plan general pînă la plan apropiat*	*Robert urcă scara metalică. Ascultă zgomotele care revin regulat.*
3039	*Plan general, mişcare de cameră înapoi, plan întreg*	*Robert mai urcă o scară, merge aplecat de spate printr-un coridor îngust şi întunecat şi ajunge deasupra pe platforma de sortare. Se întoarce şi observă un om care aruncă pietrele prin jgheab.* ROBERT: Asta zic şi eu gălăgie!
3040	*Prim plan*	*Omul are lacrimi în ochi. Se răsteşte la Robert cu o disperare mînioasă.* OMUL: Şterge-o! ROBERT *(off)*: Dar ce s-a întîmplat?
3041	*Prim plan*	*Robert îl priveşte nedumerit.*
3040a		*Omul nu răspunde nimic şi mai aruncă o piatră în jgheab.*
3041a		ROBERT: Pot să-ți fiu de folos cumva?
3040b		OMUL: Iasă-mă în pace!
3041b		*Robert clatină capul, neajutorat.*
3042	*Plan general*	*Robert aruncă şi el o piatră în pîlnie şi se întoarce prin coridorul îngust. Bărbatul rămîne pe loc şi aruncă pietre mai departe.*
3043	*Plan general, de sus*	*Robert stă în fața camionului, se mai uită odată în sus şi dispare apoi în interiorul platformei acoperite.*
3044	*Plan general*	*Robert se aşează lîngă tonomat şi aprinde lampa de lîngă banc. Scoate un program de film dintr-o cutie de pe tonomat.*
3045	*Plan întreg*	*Bruno în cabină se ridică în capul oaselor şi ascultă cu atenție. Cineva umblă în jurul camionului.*

3046	*Plan întreg*	*Robert răsfoiește programul cu „Le Mépris" de Godard. Cineva urcă scara camionului. Ca să poată să distingă silueta în umbră, ține programul deasupra ochilor în chip de apărătoare.*
3047	*Plan general*	*Bărbatul intră pe ușă în platformă.*
3046a		*Robert lasă programul să-i cadă din mînă și face un gest de invitație.*
3048	*Plan general pînă la întreg*	*Bărbatul înaintează cîțiva pași ezitînd.*
3049	*Jumătate plan general*	*Bărbatul intră în imagine și se așează pe pat lîngă Robert. Robert îl cercetează, așteptînd. Multă vreme omul nu rostește nici un cuvînt. Pînă la urmă începe să spună ce are pe suflet, ezitînd, cu frînturi de frază, chinuit.* OMUL: Eu n-am pățit nimic, nu-s rănit. Ăsta nici nu e sîngele meu. *În timp ce vorbește nu se uită la Robert.*
3045a		*Bruno se ridică în capul oaselor în cabină, se sprijină pe coate și ascultă prin peretele despărțitor.* *(off)* ... Eu nici nu eram în mașină ...
3049a		... Ăsta e paltonul nevestei mele ...
3051	*Plan întreg*	*Robert se sprijină de tonomat și ascultă cu capul în mîini.*
3050	*Plan întreg*	*Bruno trage cu urechea.*
3052	*Plan întreg*	... Dintr-o vorbă oarecare ... O vorbă acolo, ieri ... *(off)* ... Așa a-nceput totul ...
3052a		... Și a intrat într-un pom ... Fuseserăm așa vreo ... vreo cîteva zile într-un hotel de provincie ...
3051b		*Robert se îndreaptă de spate.* ... Și erau paturile acelea separate și dedesubt bucătăria ...
3052b		... Și cînd deschideai fereastra ...
3051c		*(off)* ... și atunci, a zis, îmi duhnește ...
3052c		... și patu-mi duhnește și chiuveta și bucătăria și lampa și tabloul ...
3050a		*(off)* și dintr-o dată mirosul din bucătărie, brusc ...
3052d		... n-a mai vrut! Înapoi ...
3051d		*Robert apleacă fruntea.* *(off)* ... Mi-a spus chiar că o să intre într-un pom ...
3050b		*Bruno își dă pătura la o parte.* *(off)* ... Așa mi-a spus!
3052e		... Ăsta era un șantaj, pe care eu ... Poliției i-am spus că zicea de intrat într-un pom ... dar lor le era totuna ... i-au zis doar accident ...
3050c		*Bruno își îmbracă haina de piele.* *(off)* ... Mai era încă fierbinte ...

(Sfîrșitul actului al 3-lea)

5058d	PAULINE: Chiar puteți asta? Nu numai, așa să fie.

5060 *Jumătate plan general, panoramare pînă la plan apropiat, supraimpresiune* — *Bruno a închis aparatul. Bruno sare după primul proiector, îl scoate din priză şi bagă imediat în priză al doilea proiector. Cu stînga răsuceşte ştifturile de cărbune.*

Tipografie

5061 *Jumătate plan general* — *Robert stă la un linotip. A terminat tocmai de scris un rînd. Întoarce bara de ghidaj, încît literele să alunece şi să se imprime în plumbul fierbinte.*

5062 *Plan întreg* — *Robert tipăreşte mai departe. Apoi îi aruncă tatălui său o privire.*

5063 *Plan întreg* — *Tatăl moţăie la birou, cu fruntea pe maşina de scris.*

5064 *Jumătate plan general şi uşoară panoramare pînă la plan întreg* — *Robert se apleacă, ia cu grijă rîndul fierbinte de plumb din maşină, îl pune pe schift şi îl potriveşte cu mîna.*

Cinematograful „poştei"

5065 *Plan general* — *În sală ultimii spectatori pleacă de la cinema. Pauline merge printre rînduri, adună gunoaiele de pe jos într-o găleată de tablă.*

5055 *Jumătăţi de plan general* — *În sală: Bruno încearcă să descurce filmul, îl trece printr-o cîrpă şi îl înfăşoară pe rolă. Dintr-o dată, plictisit, trînteşte cîrpa într-un colţ.*
BRUNO: Porcăria naibii!

5067 *Jumătate plan general, uşoară panoramare* — *Pauline a găsit între scaune o pereche de ochelari, pe care îi pune prin deschizătura ghişeului, la casă. Asta o face să-şi amintească de Bruno. Se aşează pe scaunul amplasatoarei şi se uită zîmbind spre cabina de proiecţie.*

5068 *Jumătate plan general, uşoară panoramare* — *Bruno ridică restul filmului de pe podea — o bucată ruptă. Taie capetele drepte cu foarfeca. Pauline vine în cabina de proiecţie, rămîne în uşă sprijinindu-se de canat. Bruno aşează filmul în presa de lipit.*

5069 *Jumătate plan general* — *Pauline îl priveşte cu atenţie. I-ar spune ceva, dar nu îndrăzneşte.*

5070 *Jumătate plan general* — *Bruno curăţă resturile de clei.*

5069a — *Pauline e neliniştită.*

5070a — *Bruno curăţă neclintit mai departe.*

5069b — *Pauline îşi ia inima în dinţi.*
PAULINE: Ai de gînd să rămîi la noapte aici?

5070b — *Bruno înalţă capul.*
BRUNO: Da

5071 *Plan întreg* — *Pauline zîmbeşte cochet şi în acelaşi timp cu o uşoară nesiguranţă.*

5072 *Plan întreg* — *Bruno, la fel. Închide la loc capacul sticlei de clei.*

5071a — *Zîmbetul lor devine mai degajat.*

5072a — *Ceea ce aproape că îl intimidează pe Bruno.*

		BRUNO: Îţi proiectez ceva.
5069c		*Pauline reacţionează uşor decepţionată.*
5070c		*Bruno îi arată că a lipit o bandă.*
5069d		*Pauline se uită o clipă cum pune filmul în aparat, apoi iese afară cu paşi înceţi.*
5073	*Jumătate plan general*	*Bruno se uită după ea. Pauline se aşează în penultimul rînd la balcon.*
(Sfîrşitul actului al 5-lea)		
6001	*Jumătate plan general*	*Bruno a pus banda în aparat, dă drumul la proiector şi înşurubează ştifturile de cărbune.*
6002	*Jumătate plan general*	*Pauline a început să tricoteze. Lumina din sală se stinge. Banda merge.* SONORUL FILMULUI: Duritate, acţiune, senzualitate! 90 de minute de film, cum nici o televiziune... Duritate, acţiune, senzualitate! *etc.* *Bruno intră în imagine şi se aşează în rîndul din faţa Paulinei. Observă că-i acoperă imaginea şi se mută cu un scaun mai încolo.*
6003	*Plan general*	*Amîndoi privind spre ecran. Banda are montate trei secvenţe: o casă care arde, prăbuşindu-se, sînii goi ai unei femei gîfîind în extaz, un viol în apă.*
6004	*Prim plan*	*Pauline priveşte îngheţată.*
6005	*Prim plan*	*Bruno închide pentru un timp ochii.*
6004a		*Pauline îşi apleacă privirea.* PAULINE: De curînd au apucat-o pe o femeie contracţiile aici la cinema. Bunicul a trebuit să cheme Salvarea. Au luat-o împreună cu prietenul ei. El n-a mai ieşit de lîngă ea.
6005a		BRUNO: Azi dimineaţă am întîlnit un om a cărui nevastă se sinucisese în timpul nopţii. A intrat cu maşina într-un pom. Şi ieri am văzut o femeie care stătea în grădina din faţa casei, la soare, uscîndu-şi părul la cască...
6004b		*(off)*: ... cu mîinile împreunate în poală. PAULINE: Ai stat de vorbă cu omul acela? BRUNO *(off)*: Da, a spus: „Totuşi nu există decît viaţa"
6005b		... Dar care? *După o lungă pauză se întoarce către Pauline:* ... Şi tu cum trăieşti?
6004c		PAULINE: Singură, cu fetiţa mea. Şi aşa rămîne!
6006	*Jumătate plan general*	**Tipografie** *Robert în faţa linotipului caută literele pentru un titlu. Între timp aruncă scurte priviri către tatăl său.*
6007	*Plan întreg*	*Tatăl stă tot la birou, cu capul pe maşina de scris, pe care o ţine îmbrăţişată cu amîndouă mîinile. Deschide ochii.* TATĂL: Ştiai că mama mea a murit cînd m-a născut?

6008	*Plan întreg*	*Robert se întoarce, surprins.* ROBERT: Cum? *Își privește tatăl, iritat.*
6009	*Plan general, ușoară panoramare*	**Cinematograful „poștei"** *Bruno se repede spre scara unei mici loje din fundul sălii. Cînd vrea să se așeze, găsește o umbrelă, pe care o deschide. O ține deasupra capului.*
6010	*Jumătate plan general*	*Pauline stă în cealaltă parte a sălii, la balcon, și se uită spre Bruno. Tricotează.* PAULINE: Și acum?
6011	*Jumătate plan general*	*Bruno își rîde în barbă.* BRUNO: Acuma am dat-o și eu în bară.
6010a		PAULINE: Cum?
6011a		*Bruno nu răspunde și mai rîde o dată în sinea sa.*
6010b		PAULINE: Sînt obosită.
6011b		*Bruno se ascunde după umbrelă.*
6010c		*Pauline se ridică și merge în cabina de proiecție.*
6011c		*Bruno închide la loc, încet, umbrela.*
6012	*Plan general*	*Pauline s-a întins pe o canapea în apropierea pupitrului de regie. Își scoate o agrafă și își desface părul.*
6013	*Plan general, panoramare pînă la plan întreg*	*Bruno coboară iar scara spre sală. Nehotărît, se așează în primul rînd care-i iese în cale. Mîna i se lipește de o gumă de mestecat care atîrnă de brațul fotoliului. Nu mai reușește să scape de gumă, se tot întinde.*
6014	*Plan întreg, ușoară mișcare macara și panoramare*	**Tipografie** *Robert a pus rama cu pagina gata culeasă în presa de tipărit. Închide capacul presei și se îndreaptă de spate. Bătrînul, în fundal, adoarme iar.* ROBERT: Tată! *Robert se așează pe podea lîngă presă și se uită pe fereastră.*
6015	*Plan întreg*	*Privirea lui Robert spre fereastră și cutiile pentru litere, goale.*
6016	*Plan întreg*	**Cinematograful „poștei"** *Pauline adormită pe canapea lîngă pupitrul de regie. Visează urît și geme încet în somn. Bruno o apucă de genunchi și o clatină, trezind-o. Pauline tresare— se ridică în capul oaselor și aprinde lumina.*
6017	*Plan întreg*	*Lumina îl orbește pe Bruno, care se uită într-o parte.*
6016a		*Pauline își șterge sudoarea de pe frunte.* PAULINE: Ai ceva de scris? *Bruno îi dă un pix cu pastă.* . . . și hîrtie?
6017a		*Bruno se scormonește în buzunarele hainei de piele*

6016b		*Îi dă Paulinei pliantul cu poze pe care l-a acceptat la cumpărături în Wolfsburg. Pauline desface pliantul.* BRUNO *(off):* Pe partea cealaltă. PAULINE: Nu-ţi mai trebuie?
6017b		*Bruno scutură capul.* BRUNO: Păstrează-l! E din Wolfsburg.
6016c	*Închidere de diafragmă*	*Pauline începe să noteze ceva pe spatele pliantului.*
6018	*Plan general. Supraimpresiune*	*În dimineaţa următoare. Orăşelul în lumina soarelui de zori.*
6019	*Plan întreg*	*Bruno întins lîngă Pauline pe canapea. Pe fereastră pătrunde o şuviţă îngustă de lumină, căzînd pe obrazul Paulinei. Bruno deschide ochii şi se ridică în capul oaselor. Aruncă o privire prin odaia strîmtă şi surîde.*
6020	*Plan întreg*	*S-a trezit şi Pauline. Îl priveşte.*
6019a		*Bruno se uită tăcut în jos, spre ea.* BRUNO: Plec! *Se scarpină în cap.*
6020a		*Pauline se ridică.*
6021	*Jumătate plan general*	*Pauline rămîne în capul oaselor, sprijinită la spate, lîngă Bruno. O lacrimă îi curge pe obraz. Bruno o ia cu vîrful degetului şi o aşează pe propriul său ochi. Amîndoi sînt cam trişti.*
6022	*Plan general*	*Bruno se ridică şi părăseşte cabina cu pupitrul de regie. Pauline rămîne pe canapea cu picioarele strînse sub ea, privind după Bruno.*
6023	*Plan întreg*	*Bruno deschide fereastra şi se uită afară. Pe pervaz descoperă pliantul scris tot, îl desface şi se mai uită o dată la el. Afară se aude pornind motorul camionului.*
6024	*Jumătate plan general, panoramare pînă la plan general*	**Şosele şi drumuri de ţară** *Camionul trece pe lîngă magazinul de mobilă „Traurig".*
6025	*Plan întreg*	*Filmare din interiorul camionului spre afară: Bruno conduce maşina pe o stradă plină de curbe.*
6026	*Plan general*	*Camionul parcat în fundătura de lîngă tipografie. Bruno merge agale spre bariera lăsată, tocmai trece un tren. Aşteaptă pînă se ridică bariera şi trece peste şine.*
6027	*Plan general*	**Tipografie** *Robert şi tatăl său încă mai dorm, Robert pe podea lîngă presă, tatăl la maşina de scris. Bruno ciocăne încet şi intră. Amîndoi continuă să doarmă. Bruno merge pînă la sobă şi trage spre el cana de cafea.*
6028	*Jumătate plan general*	*La zgomot, Robert se trezeşte. Se uită la Bruno.*

6029	*Jumătate plan general*	*Bruno se uită la Robert, așteptînd.*
6028a		*Robert se întinde.* ROBERT: Bine că ești aici.
6029a		*Bruno face din cap o mișcare prin care îl îndeamnă pe Robert să se scoale.*
6030	*Jumătate plan general, urcare ușoară de macara, mișcare cameră înapoi*	*Robert se scoală.* ROBERT: Așteaptă o clipă. *Robert pune o coală de hîrtie în presă.*
6029b		*Bruno îl contemplă pe Robert și își toarnă o ceașcă de cafea.*
6031	*Jumătate de plan general pînă la plan general*	*Robert pune presa în funcțiune și trage o copie de probă. La zgomotul mașinii, tatăl se trezește.*
6029c		*Bruno se dă un pas înapoi și îl privește pe tatăl lui Robert.*
6031a		*Tatăl își pune ochelarii și se uită la Bruno. Robert trage o a doua copie, oprește presa și întinde mîna spre flancul lateral.*
8017b		. . . mean as she can be. *Robert își pune receptorul după ureche.*
8017h		*Bruno ridică arătătorul în chip de avertizare. Se bucură că l-a „prins" pe Robert.*
8018h		*Robert izbucnește în rîs și lasă receptorul în jos.* ROBERT: „Amicii" ne-au colonializat subconștientul.
8017i		*Bruno zîmbește și se uită spre inscripțiile de pe peretele opus.*
8018i		*Robert e ușor nemulțumit și pune receptorul pe aparat.*
8019	Plan întreg	*Mîna lui Bruno: cu o lumînare luminează peretele.* „Let's get this place GI'd". *În depărtare se aude o împușcătură.*
8020	*Plan general, panoramare*	*Bruno cară o saltea de la camion la cabană. Robert tocmai iese, ascunzînd în spatele său telefonul.* ROBERT: Las' că sting eu lumina. *Robert închide ușa în urma lui Bruno. Apoi se uită în sus la stîlpul de telegraf.*
8021	*Jumătate plan general, panoramare*	*Robert găsește un cablu telefonic atîrnînd desfăcut. Se așează și se sprijină de peretele cabanei, răsucind capetele cablului laolaltă. Dintr-o dată are o legătură.* VOCE ÎN TELEFON: AFN München, who is calling? ROBERT: Alo? VOCEA: Alo? ROBERT: Oh, no, no . . . VOCEA: Alo!

ROBERT: This is... wrong connection!

Legătura se întrerupe. Robert ia amîndouă miinile de pe telefon și ride.

... Puah!

8022 *Jumătate plan general, ușoară panoramare.*

Bruno stă pe pat și mai aprinde o luminare. Apoi bea restul sticlei. Destul de „făcut", citește o inscripție de pe perete.

BRUNO: Morrison, Arizona.

Robert intră iarăși pe ușă. Bruno se ridică greoi și se sprijină de perete. Robert intră în imagine, se așează pe pat și îi trage lui Bruno sticla din mînă.

BRUNO: Doar nu te-ai prostit să încerci!

ROBERT: Ba am căpătat și legătura americană!

Robert încearcă să stoarcă ultimul strop din sticlă. Se uită strîmbîndu-se la etichetă.

... Ar fi trebuit să cer Lynchburg, Tennessee!

BRUNO: De ce nu te întorci la nevastă-ta, dacă nu mai reziști fără ea?

ROBERT: Nu se poate.

BRUNO: De ce nu?

ROBERT: Cînd sînt cu ea, nu mai sînt eu însumi.

BRUNO: Atunci de ce-i dai mereu telefon?

ROBERT: Mi-e teamă să nu-și facă ceva.

BRUNO: Lașule. De tine însuți ți-e teamă. În felul ăsta chiar că-i faci felul! O dai gata!

ROBERT: Dar nici n-o cunoști!

BRUNO: Te cunosc pe tine.

Încetul cu încetul, Robert se stîrnește.

ROBERT: Nici măcar nu știi despre ce vorbești. Stai în camionul tău ca într-un buncăr și spui vorbe mari despre singurătate. Ție nu ți se poate întîmpla absolut nimic.

BRUNO: Mi s-au întîmplat destule.

ROBERT: Dar acum nu ți se mai întîmplă! Ești ca mort! Mai ai oare vreun dor?

Robert ride ironic de Bruno. De afară se aude lătrat de cîini. Bruno lasă luminarea să-i cadă și-l trage pe Robert în sus de reverul hainei.

BRUNO: Porcule!

Un timp luptă încrîncenați.

8023 *Plan general*

Prin fereastră se vede de afară cum Robert nu-l nimerește pe Bruno cu o lovitură în bărbie. Bruno aterizează cu pumnul într-un ochi al lui Robert. Amîndoi își dau drumul... Bruno stă pe marginea patului și-și ține gura.

8024 *Plan apropiat, panoramare pînă la plan întreg*

Lîngă o cutie de țigări „SojuzApollo" arde luminarea care i-a căzut lui Bruno din mînă înaintea luptei. Bruno o ridică și se împinge pe pat spre colț, la fereastră.

8025 *Plan întreg*

Robert s-a așezat pe celălalt pat. Trage cu urechea la ce face Bruno.

		BRUNO *(off):* Mi-e foarte dor...
8024a		... de o femeie. Indiferent ce femeie. Orice femeie mă face să-mi fie dor...
8025a		*(off):* ... Şi cred că aşa li se întîmplă tuturor bărbaţilor. Şi pentru că ştiu asta, şi nu mai vreau să mă port ca şi cum n-aş şti, nu mai vreau să am de-a face cu vreo femeie...
		Robert a pus luminarea la o parte şi s-a împins şi el în colţul patului său.
8024b		... Aş şti că ar putea să fie şi alta decît cea care e.
8025b		*(off):* Nici nu ştiu cum s-ar putea trăi laolaltă cu o femeie.
		ROBERT: Dacă nu se poate, ar trebui să devină posibil. Nici aşa nu se poate trăi — fără să-ţi mai poţi dori sau imagina o schimbare.
8024c		BRUNO: Desigur, mi-aş dori să fiu trup şi suflet cu o femeie. Dar la fel de mult îmi doresc să exist pentru mine...
8025c		*(Off):* ... Şi la asta nu mai vreau să renunţ niciodată.
		Robert se freacă la ochi.
		ROBERT: Contrastul ăsta trebuie să-l poţi suporta !
8024d		BRUNO: Dar nu m-am gîndit la...
8025d		*Robert ciuleşte urechile.*
8024e		*Vorbind, Robert se uită pe fereastră.*
8025d		... Cînd faci amor, de pildă, eşti totuşi într-o femeie. Dar ai avut vreodată senzaţia în asemenea momente că eşti împreună cu ea?
8025e		*Robert se uită la tavan.*
8024f		... Totdeauna m-am simţit singur într-o femeie. Singur pînă în măduva oaselor !
8025f		*Robert îşi apucă luminarea.*
8026	*Plan general*	*Cei doi pe paturile lor despărţite de un placaj. Robert izbucneşte dintr-o dată în rîs.*
		ROBERT: Nici nu-mi pot închipui cum faci tu dragoste !
		Rîde cu sughiţuri, de unul singur.
		BRUNO: Eu pot să mi te închipui. Gîfîi ca într-un film porno prost sincronizat.
		Bruno îi imită gemetele. Amîndoi chicotesc. Pînă la urmă Robert stinge luminarea sa. Amîndoi stau o vreme întinşi în tăcere.
8027	*Plan general, panoramare*	*În dimineaţa următoare. Graniţa. Camionul şi cabana.*
8028	*Jumătate plan general pînă la plan general*	*De afară, prin ferestrele cabanei. Robert stă pe marginea patului şi se întinde. Îşi potriveşte cămaşa în pantaloni. Bruno, pe spate, sforăie.*
8029	*Jumătate plan general*	*Interiorul cabanei. Bruno se întoarce, gemînd, pe burtă.*
8030	*Jumătate plan general*	*Robert îşi îmbracă haina şi se uită la Bruno. Robert are un ochi vînăt.*

8031	*Plan apropiat*	*Bruno dormind.*
8032	*Jumătate plan general, panoramare pînă la plan general.*	*Robert se ridică, se mai întoarce o dată și părăsește cabana.*
8031a		*Bruno s-a trezit și se uită după el. Apoi se învelește la loc în pătură, gemînd.*
8033	*Plan întreg pînă la plan general, travelling și panoramare pînă la jumătate plan general*	*Robert stă gînditor în fața ușii. Apoi se zmucește, închide ușa și merge în spatele cabanei. Lîngă peretele din spate rămîne pe loc, să facă . . .*
8034	*Plan apropiat pînă la jumătate plan general*	*Peste umărul lui Robert: Robert îl poate vedea pe geam, jos, pe Bruno. În depărtare se mai aude o împușcătură. Robert întoarce capul. Bruno se scarpină pe gît.*
8035		*Robert își termină treaba și se strîmbă de unul singur. Își închide pantalonii și pleacă.*
8036	*Plan întreg și panoramare pînă la jumătate plan general*	*Robert își sprijină agenda de un stîlp de telegraf și scrie ceva. Apoi rupe pagina și se întoarce la ușa cabanei. Cu un ac o prinde de ușă.*
8037	*Plan general*	*Bruno a auzit ceva, se ridică pentru o clipă în capul oaselor, apoi se lasă iar să cadă pe burtă și adoarme din nou.*
8038	*Plan general, panoramare*	*Robert își ia bagajul din camion, trîntește ușa mașinii și pleacă pe jos.*
8039	*Prim plan*	*Pagina prinsă de ușă flutură în vînt. Pe bilet scrie:* „Totul trebuie să devină altfel. So long. R." *Biletul se leagănă ușor în vînt.*

(Sfîrșitul actului al 8-lea)

În românește de GRETE TARTLER

WIM WENDERS

Wim Wenders
și directorul său de imagine, Robby Müller

«CUM AM FILMAT ÎN GOANA TIMPULUI»

Ideea cu atocamionul mi-a venit undeva pe autostradă, cred între Frankfurt și Würzburg, cînd pe kilometri întregi am fost silit să merg în urma a două autocamioane care se tot depășeau. Eram într-un fel furios pe ele, dar cînd în fine le-am putut totuși depăși, i-am văzut în trecere pe oamenii aflați în ele. Era o zi fierbinte, unul își ținea piciorul sting atîrnat afară pe ușă și vorbeau între ei. Mi s-a părut apoi să fie de fapt deosebit de plăcut să te miști încet într-un astfel de obiect uriaș, dar să te miști mereu. Noaptea să dormi chiar în el. M-am oprit apoi la un loc de odihnă pentru șoferii de cursă lungă și atmosfera de acolo mi-a plăcut foarte mult, mi-a plăcut felul cum se tratau între ei, atenția reciprocă pe care și-o dădeau. Era aci un adăpost sigur. M-am gîndit apoi că ar putea exista șoferi de autocamioane care să facă în filmul meu călătoria aceasta prin Germania. Mai întîi m-am gîndit la o întreprindere, la un circ sau la acele transporturi pentru iarmaroace. Dar ar fi însemnat opriri prea lungi într-un același loc, și doream mai de grabă să merg mereu înainte. Mai tîrziu mi-a venit ideea că ar putea avea de a face cu cinematografele de sate și asta a făcut să se potrivească deodată totul. Aveam pînă și punctele fixe pentru călătorie: cinematografele.

Mi-am luat la Editura pentru Film o hartă mare a Germaniei pe care sînt notate toate localitățile cu cinematografe și mi-am alcătuit o rută cu peste 80 de cinematografe aflate pe o fîșie de-a lungul graniței cu RDG între Lüneburg

şi Passau. Ruta aceasta am ales-o, deoarece linia aceasta este deplasată faţă de linia pe care se trece în general prin Germania. Am făcut aşadar o călătorie de 14 zile şi m-am uitat la toate acele cinematografe. Multe dintre cele de pe harta împrumutată, existente încă pe ea, erau dispărute. Am fotografiat ca un nebun cinematografe şi nu m-am uitat nici la dreapta nici la stînga. La întoarcere am ales apoi 12 cinematografe care apar acum aproape toate în film. După cîtva timp am făcut o a doua călătorie, împreună cu şeful producţiei, Mike, şi cu Robbie. Ne-am uitat încă odată la cele 12 cinematografe selecţionate şi în plus ne-am uitat să vedem ce mai exista în localităţile acestea şi prinprejurul acestei rute. Mai tîrziu, scurt înaintea turnării, am început o a treia călătorie în care nu mai voiam să mă ocup decît de panorame şi de oameni. Am întrerupt-o însă, pentru că ducea în nemărginit. Am început apoi filmul. Exista subiectul pentru primele zile de turnare. Pentru rest am avut o rută cu puncte fixe: cîteva cinematografe de sat în Saxonia inferioară, în Hessa şi Bavaria.

Nu a existat nici un scenariu de film, dorisem să fie aşa. Dar înaintea începerii turnării am fost nopţi întregi cuprins de paranoie că ar trebui totuşi să stabilesc cumva subiectul şi am intrat atunci de cîteva ori în panică trebuind să scriu un final oricît de tîmpit. Chiar şi în prima săptămînă de turnare am avut un fel de teamă, noaptea, că totul ar putea să eşueze. Pînă cînd a sosit la Wolfsburg mesajul lui Hiob că întreaga primă săptămînă era inutilizabilă din cauza unui defect de material şi că totul ar trebui repetat. Eram cu nervii iniţial complet la pămînt dar după ce am înghiţit clipa, am simţit deodată ceva care m-a eliberat: m-am gîndit că acum nu mai putem păţi nimic, acum vom lăsa lucrurile să meargă de la sine. Planul de turnare era şi-aşa dat peste cap prin paguba aceasta. Acum putea veni orice. Socotisem să scriem toţi cinci subiectul în continuare: cei doi actori, cameramanul, asistentul meu şi cu mine. O vreme am şi rezistat. Dar apoi se făcea de fiecare dată ora două sau trei noaptea pînă cînd aveam gata scenele pentru ziua următoare. Era istovitor, desigur. De dormit nu aveam prea mult timp, ceea ce ne răpea însă forţele era de fapt nevoia de a face din cinci fantezii una. Asta ne mistuia. Ne propusesem într-adevăr să rezistăm, dar oboseala mereu în creştere ne-a făcut să vedem că aceasta nu era metoda corectă. Dar începînd cu săptămîna a treia de turnare am stabilit astfel ca seara să scriu eu singur, şi ceea ce a bătut la maşină Martin să discutăm împreună a doua zi dimineaţa. Am respectat aceasta pînă în a şaptea săptămînă, în orice caz cu tot mai mari pauze de epuizare. Ajunsesem apoi în fine cu toţii fizic la capăt. Am întrerupt turnarea pentru două săptămîni. Ruta o aveam doar pe jumătate în urma noastră. Sfîrşitul era încă foarte departe şi mai nesigur ca oricînd înainte.

Noaptea în camerele oarecari ale hotelului de sat m-a apucat uneori cumplita disperare. Stam aci la miezul nopţii, la orele două sau la patru şi nu ştiam încă ce aveam să turnăm dimineaţa următoare... şi aci stăteau 15 oameni şi toţi urmau să fie plătiţi. S-a întîmplat chiar uneori ca în dimineaţa următoare să nu ştiu pur şi simplu nimic. Pîndeam atunci cu toţii în jurul unei teme şi ne întorceam după două ore tulburi înapoi în hotel. Am avut însă nevoie de cîteva ori de aceasta, pentru a simţi clar ce făceam aci. Prima dată se stabilise pentru mine un fel de legătură la turnarea filmelor între bani şi idei. În majoritatea cazurilor la turnări

nici nu mai observi că ideile costă bani. În filmul nostru lucrul acesta era adesea direct legat, în sensul că dacă a doua zi dimineața nu avem gata scrisă pagina, lucrul mă costa pur și simplu 3000 de mărci. Mi-am spus atunci: ei bine, 3000 de mărci treacă-meargă, dar trebuie să dorm și apoi să mă gîndesc. (...)

Doream ca filmul acesta să devină un film de cinema. Colaborarea cu Robbie a fost pentru mine o garanție în acest sens. El știa că filmul avea să aibă un caracter de ficțiune, dar că totuși avea să fie realizat într-o situație cu totul nouă. Aventura pe care voiam să o facem, trebuia să se precipite în film, dar nu în limba sa, ci în aspectul său. Am făcut în prealabil multe înregistrări de probă cu actorii și cu autocamionul. Hansi Dreher inventase o suspensie a aparatului de filmat pentru autocamion și o construise; am testat diferite materiale și încercat filtre. Am folosit, de asemenea, noile optici Zeiss care au o pregnanță drăcească. Voiam să avem pe cît se poate imagini adînci, clare, bogate în contraste. Asta era concepția noastră și pentru asta trebuia făcută uneori foarte multă lumină. Pînă și la înregistrările de exterior am aplicat, oriunde se potrivea, diafragme sau lămpi. Pentru nimic în lume nu trebuia să arate ca un film documentar. Iată de ce am fixat foarte adeseori camera pe șine sau am lucrat cu macaraua mai mult ca de obicei. (...)

În ce privește cinematografele de sat am aflat, mai ales în căutarea motivului și a subiectului) multe lucruri. Uluitor a fost, de exemplu, faptul că în mare parte cinematografele acestea de sat aparțineau femeilor, unor femei mai în vîrstă care conduceau cinematografele cu o adevărată patimă, în contra oricărei rațiuni economice. Știau, de asemenea, toate, că nu aveau nici una succesori, și că cinematografele de sat vor muri odată cu ele. Poate că din pricina aceasta le erau așa de devotate. Existau femei care aveau un birt și lucrau întreaga zi acolo numai ca să poată menține în continuare cinematograful. Nu mai cîștigau cu ele nici un ban, ba chiar trebuiau să mai investească cîte ceva. „Da, fără cinematograf nu-mi mai pot închipui viața". De către împrumutătorii care mai alimentau cinematografele de sat, sînt tratate ca ultimul gunoi. Cinematografele acestea nu mai pot, de exemplu, să-și facă un program propriu, adică să mai pună unele condiții: Dacă doriți să mai aveți filme, trebuie să preluați seturile întregi, și anume întregul acest balast nedemn și inuman care mai funcționează în cartierele de căi ferate. Adică, oamenii care la țară se duc la cinematograf sînt atît de lipsiți de orice merită să fie văzut, încît consideră porcăria aceasta drept „cinematograf" și dau împrumutătorilor prin aceasta argumente să continue să le împrumute așa ceva. Împrumutătorii lucrează la țară numai cu contracte în garanție, cu 80 sau 100 DM pro film. Dacă vreun film nu produce aceasta, posesorul cinematografului trebuie să achite diferența din buzunarul propriu. În multe cinematografe asta este regula. Nu cred să existe în Germania o altă meserie care să fie exploatată în măsura aceasta, respectiv în ceea ce privește împrumutul. Se poate în orice caz vedea că în cîțiva ani nu va mai exista nici un om rezonabil care să mai facă așa ceva și atunci se va sfîrșit rapid cu cinematograful la sat. „În goana timpului" urma chiar să fie un film despre sfîrșitul cinematografului.

În românește de HORIA STANCA

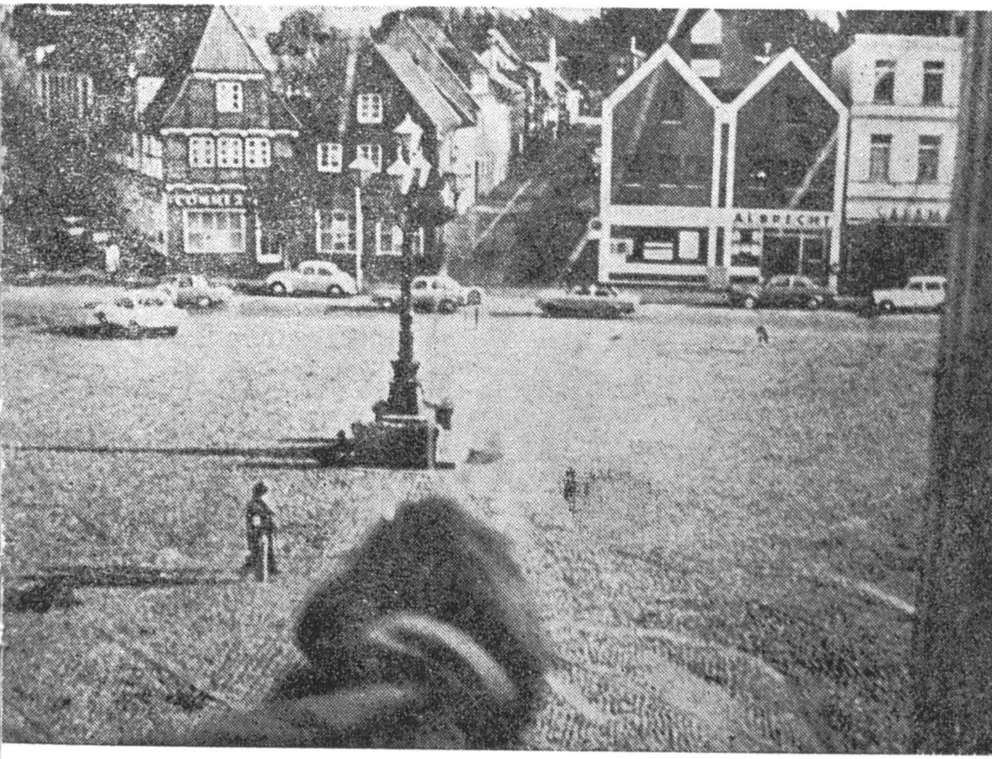
JAN DAWSON

CAZUL WIM WENDERS

Faptul că Wim Wenders nu este exact ceea ce se cheamă un nume cunoscut la Hollywood, reprezintă nu atît un comentariu la adresa superbelor lui creații cinematografice, cît — în primul rînd — o notă proastă pentru mercantilismul industriei americane de film, care nu lasă decît posibilități restrînse de afirmare producătorilor și creatorilor de film independenți. Problema desigur, nu se limitează la Germania sau la regizorii și producătorii germani. Canada, de pildă, a dat în ultimii ani cel puțin cinci-șase regizori de primă mărime, dar filmele lor nu se bucură de difuzare decît, eventual, în propriul lor teritoriu, și acela îngust și dosnic. Pînă și o firmă națională ca Air Canada oferă, în timpul zborurilor sale transoceanice, filme selecționate după gustul New-York-ului, exprimînd același conformism față de standardele și opțiunile de duzină, curente în Statele Unite.

Dar comparația nu se oprește aici. Într-adevăr, cei mai dotați regizori tineri, atît în Germania cît și în Canada, își datorează cariera, cel puțin în parte, unui generos sistem de sprijin financiar din partea autorităților. Dacă în Canada, această generozitate e mai ales evidentă în domeniul filmelor de scurt-metraj (transformate în nadă pentru a atrage atenția asupra unor aspiranți de valoare în interiorul sistemului) — în Germania ea a dat naștere unei întregi constelații de regizori de filme artistice ale căror opere, departe de a curta „sistemul" sau ceea ce numim Establishment-ul, pun provocator în discuție valorile promovate de acesta. Pentru anii '70, noul film german reprezintă ceea ce *la nouvelle vague* a fost pentru perioada deceniului precedent: o punere în chestiune a valorilor acceptate, o cuceritoare explozie de energie, o adevărată aventură de iubire cu filmul, o relație mixtă, de iubire și inimiciție, față de Hoollywood.

Dintre toți regizorii vest-germani, Wenders este probabil cel mai puțin cunoscut în afara circuitului închis al festivalurilor. Filmele lui nu au, desigur, caracterul flamboiant al creațiilor lui Fasssbinder, ambițiile de natură metafizică ale lui Herzog, intensitatea intelectuală a filmelor lui Kluge; mai semnificativ, poate — și lucrul acesta le face atît de specific ne-americane — , ele sînt total lipsite de agresivitate. Ritmul și perspectiva, viziunea asupra unui univers plin de incongruențe, în care personajele umane sînt rareori lucrul cel mai interesant de pe ecran, accentul pus pe limbajul gestual, mai curînd decît pe dialog, toate aceste caracteristici îl apropie pe Wenders mai curînd de Ozu și de Tokyo, decît de Hollywood și de Rin. Chiar această „alteritate" face dificilă abordarea lor critică, altfel decît prin negație. E mai ușor să spui ceea ce *nu sînt,* decît să definești genul pe care îl propun ca material de invenție. Dacă adăugăm că filmele lui Wenders tratează deseori despre absențe (absența femeii, a certitudinilor, a istoriei), și că recenzenții rezistă greu tentației de a recurge, atunci cînd le descriu, la termeni ca „alienare", mai ales cînd vine vorba de personaje strămutate, s-ar impune impresia,



Piaţa orăşelului Glückstadt din care va pleca „noul Wilhelm Meister“ în căutarea unei identităţi culturale (*Mişcare greşită*, 1975)

că aceste creaţii ale lui Wenders ar fi, în sine, mai curînd nişte experienţe negative. Nimic mai departe de adevăr. Luate separat, dar mai ales scrutate în explorări legate şi consecutive, filmele lui Wim Wenders gravitează în jurul unor fenomene precum maturizarea şi schimbarea, setea de contacte umane reale, la fel de reale şi palpabile ca un LP, să spunem, cu Bob Dylan; o astfel de preocupare implică obligatoriu explorări numeroase printr-o multitudine de aglomeraţii urbane, printr-o diversitate de mişcări eronate şi, desigur, mult rock'n' roll. Într-un fel sau altul, toţi singuraticii se regăsesc.

În româneşte de ANDREI BREZIANU

LITERATURA ȘI FILMUL

HEINRICH BŐLL

JURNAL DE CAPITALĂ

povestire

Luni:

Din păcate am sosit mult prea tîrziu ca să mai pot ieşi în oraş sau să mă duc la cineva în vizită; cînd am ajuns la hotel se făcuseră orele 23,30 şi eram obosit. Şi astfel nu mi-a rămas decît să privesc doar din camera de hotel acest oraş care radiază atîta viaţă; cîtă forfotă, cîtă pulsaţie, parcă ar da în clocot: aici se ascund energii care încă n-au fost toate scoase la iveală. Capitala nu este încă ceea ce ar putea fi. Am fumat un trabuc, lăsîndu-mă pradă acestei fascinante luminiţe; am stat la îndoială, dacă n-ar fi bine să-i dau totuşi un telefon lui Inn, am renunţat în cele din urmă oftînd şi am început să mai parcurg încă o dată materialul meu important. Către miezul nopţii m-am băgat în pat: aici îmi vine întotdeauna greu să mă duc la culcare. În acest oraş e imposibil să închizi un ochi.

Consemnat în timpul nopţii

Ciudat, foarte ciudat vis: mergeam printr-o pădure de statui; şiruri drepte; prin luminişuri erau amenajate parcuri dichisite, iar în mijlocul lor se afla de asemenea o statuie; toate statuile erau la fel; sute, ba nu, mii: un bărbat în poziţie de „pe loc repaus", un ofiţer parcă, judecînd după cizmele sale moi cu carîmbul răsfrînt, însă bustul, faţa, soclul de la toate statuile erau acoperite cu cîte o pînză — brusc toate statuile fură dezvelite în acelaşi timp şi mi-am dat seama, fără a fi de fapt prea surprins, că *eu* eram cel care stătea pe soclu; mă mişcam pe soclu, zîmbeam şi pentru că şi acesta se dezvelise între timp, îmi citeam numele de mii de ori: *Erich von Machorka-Muff*. Rîdeam şi rîsul din gura-mi se răsfrîngea de mii de ori asupra mea.

Marţi:

Cuprins de un sentiment adînc de fericire am adormit din nou, m-am trezit odihnit şi m-am privit rîzînd în oglindă: asemenea vise nu poţi avea decît în capitală. În timp ce mă bărbieream am primit cel dintîi telefon de la Inn. (Aşa îi spun eu vechii mele prietene Inniga von Zaster-Pehnunz, care provine din aristocraţia nouă, fiind însă de viţă veche: tatăl lui Inniga, Ernst von Zaster, a fost ridicat la rangul de nobil, ce-i drept, de către Wilhelm al II-lea abia cu două zile înainte

* Heinrich Böll, *Werke, Romane und Erzählungen*, 1954—1959, Kiepenheuer & Witsch, Köln

de abdicarea acestuia, dar n-am nici o reținere în a o considera pe Inn de aceeași condiție ca și mine.

La telefon, Inn era — ca de obicei — dulce, strecurînd cîte o bîrfă și făcîndu-mă în felul ei să înțeleg că proiectul pentru care venisem în capitală merge strună. „Grîul încolțește“, a spus ea încet și apoi după o scurtă pauză: „Chiar azi va fi botezat copilașul.“ A închis repede pentru a evita ca eu, din curiozitate, să mai pun întrebări. Am coborît îngîndurat la micul dejun: oare să se fi referit într-adevăr la punerea pietrei fundamentale? Firea mea deschisă și robustă de soldat nu înțelege mesajul cifrat al lui Inn.

La micul dejun din nou această abundență de chipuri viguroase, copleșindu-le pe cele rasate: conform obiceiului, am început să-mi omor timpul imaginîndu-mi în ce funcție ar putea fi folosit fiecare și încă înainte de a-mi fi cojit oul completasem două formații de stat major de regiment, un stat major de divizie, rămînîndu-mi cîțiva candidați și pentru marele stat major; acestea nu sînt decît jocuri imaginare la îndemîna unui vechi cunoscător de oameni ca mine. Amintirea visului făcu să-mi crească buna dispoziție: ce ciudat, să te plimbi printr-o pădure de statui, văzîndu-te pe tine însuți așezat pe soclurile lor. Ciudat. Oare psihologii să fi cercetat cu adevărat toate dedesubturile eului?

Am cerut să mi se aducă o cafea în hol, am fumat un trabuc și m-am uitat la ceas surînzînd: ora 9,56 — oare Heffling va fi punctual? Nu-l văzusem de șase ani, mai corespondasem din cînd în cînd cu el (un schimb de cărți poștale, așa cum se obișnuiește cu cei inferiori în grad).

Și într-adevăr m-am trezit că mă îngrijoram de punctualitatea lui Heffling; am tendința să văd în toate ceva simptomatic: punctualitatea lui Heffling devine pentru mine *acea* punctualitate a subofițerilor. Mi-am amintit emoționat de cuvintele bătrînului meu general de divizie Welk von Schnomm, care obișnuia să spună: „Macho, ai fost și vei rămîne un idealist“. (De reînnoit taxa pentru îngrijirea mormîntului lui Schnomm!)

OCHIUL FILMIC AL LITERATURII

Fără a forța o întoarcere în timp în scopul cercetării detaliate a situației filmului vest-german în perioada anilor '60, fără a epuiza complexitatea problematicii autorilor, regizorilor și producătorilor din R.F.G. la acea dată, referindu-ne la filme în general și la Heinrich Böll în special, nu putem să nu amintim că s-au scurs mai bine de douăzeci de ani de la prima ecranizare (în 1962) a povestirii *„Das Brot der frühen Jahre“* (*„Pîinea anilor de început“*), aparținînd celui ce după alți zece ani (în 1972) avea să obțină premiul Nobel pentru literatură. Anul 1962 se traduce în context vest-german prin absența aproape totală a filmului, cel puțin a celui de talie europeană, în ciuda unei bogate tradiții culturale. Singura realitate germană recunoscută în lume este amintirea războiului, a trecutului rușinos. Croindu-și drum printre ruine și prejudecăți, douăzeci și șase de tineri producători vest-germani care au resimțit acut golurile din cinematografia țării lor, dau publicității, la 28 februarie 1962, vestitului *„Oberhausener Manifest“*, prin care se angajează să făurească noul film german. Convingerea lor că aceasta presupune debarasarea de orice clișee învechite, de influențe comerciale, de interese de grup, precum și

Sînt eu oare un idealist? Am căzut pe gînduri, cînd deodată m-a trezit vocea lui Heffling: m-am uitat întîi la ceas: zece și două minute (acest drept infim la suveranitate pe care și-l rezerva i l-am acordat întotdeauna), apoi la el: s-a cam îngrășat băiatul, osînza i s-a depus pe ceafă, părul i s-a rărit, dar în ochi are aceeași licărire falică, iar acel „Prezent, domnule colonel" răsuna ca pe vremuri. „Heffling", am strigat, l-am bătut pe umăr și am comandat un rachiu dublu pentru el. Luîndu-și băutura de pe tava chelnerului, și-a controlat ținuta; l-am tras de mînecă, l-am condus într-un colț și imediat am început să depănăm amintiri: „Atunci la Schwichi-Schwaloche, vă mai aduceți aminte, a noua..." E reconfortant să observi cît de puțin poate fi alterat spiritul sănătos al omului din popor de către imponderabilitățile modei; întotdeauna găsești la el acea cumsecădenie a omului în haină de loden, hohotul de rîs bărbătesc și dispoziția permanentă pentru glume deșănțate. În timp ce Heffling mi-a șoptit cîteva variațiuni pe această străveche temă, l-am observat pe Murcks-Maloche care — conform înțelegerii să nu-mi adreseze nici un cuvînt — a intrat în hol, dispărînd în saloanele din spate ale restaurantului. I-am dat lui Heffling să înțeleagă printr-o privire la ceasul meu de mînă că mă grăbeam, iar el, cu bunul simț al omului simplu din popor, a priceput imediat că era timpul să plece. „Vă rog să ne faceți o vizită, domnule colonel, soția mea ar fi încîntată." Rîzînd din toată inima, ne-am îndreptat împreună spre cabina portarului și i-am promis lui Heffling să-i fac o vizită. Poate se iscă o mică aventură cu soția lui; din cînd în cînd mi se face poftă de erotismul vulgar al claselor de jos și nu se știe niciodată ce săgeți își mai păstrează Cupidon în tolba sa.

M-am așezat alături de Murcks, am comandat Hennessy și după ce chelnerul a plecat, i-am spus în felul meu, pe șleau:

„Hai, dă-i drumul, chiar s-a aranjat?"

„Da, am reușit." Și-a pus mîna pe a mea, spunîndu-mi în șoaptă: „Sînt atît de fericit, atît de fericit, Macho."

---

căutarea de noi forme, unei noi libertăți își găsește expresia în acel protestatar: „Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen."[1] Noul film german trebuia, într-una din ipostazele sale, să vorbească atît despre trecutul cît și despre prezentul Germaniei, despre tradiție și despre realitate, folosind un alt limbaj decît cel al filmelor polițiste sau muzicale. O valoare nouă nu se poate naște decît dintr-una veche, bazată pe specific național, autentic. Una din soluțiile rapide aducătoare de succese și de recunoaștere mondială este metoda adoptării unui scenariu inspirat dintr-o capodoperă literară prețuită de marele public. Cu toate că Heinrich Böll oferea prin romanele și povestirile sale modele literare demne de ecranizări notabile, filmul regizorului austriac Vesely, „*Das Brot der frühen Jahre*", n-a avut decît un caracter oarecum experimental, pînă la succesul de peste ocean ce avea să-l repurteze „*Die Ehe der Maria Braun*", în 1979, risipindu-se încă multe idei, dar și mai multe milioane. Fără să fie la înălțimea așteptărilor publicului din partea Germaniei, „Pîinea" lui Vesely, prezentată în mai 1962 la Cannes, atrage atenția juriului de specialitate, întrunind cinci premii internaționale remarcabile. Literatura germană, și datorită ei filmul german, își găsiseră în personalitatea lui Heinrich Böll o conștiință nouă, un apărător al valorilor etice și estetice, un luptă-

[1] Filmul vechi a murit. Credeam în cel nou. (n. t.)

„Şi eu mă bucur", i-am răspuns cu căldură, „că unul din visele mele de adolescent a devenit realitate. Şi asta într-o democraţie."

„O democraţie în care avem majoritatea parlamentului de partea noastră e infinit mai bună decît o dictatură."

Am simţit nevoia să mă ridic; mă copleşea un sentiment sărbătoresc; momentele istorice m-au impresionat întotdeauna.

„Murcks", am rostit cu vocea înecată în lacrimi, „e adevărat deci?"

„Adevărat, Macho", a răspuns el.

„Există?"

„Există... azi vei ţine tu discursul de inaugurare. Prima serie a şi fost convocată. Deocamdată, pînă cînd proiectul va putea fi dat publicităţii, participanţii sînt cazaţi la hoteluri."

„Publicul — oare publicul va înghiţi aşa ceva?"

„O să-nghită — înghite orice", a spus Murcks.

„Scoală-te, Murcks", i-am spus. „Să bem, să bem în cinstea spiritului căruia îi va fi închinată această clădire: spiritul amintirilor de război».

Am ciocnit şi am băut.

Eram mult prea mişcat pentru a mai fi în stare să întreprind ceva serios pînă la prînz; m-am dus neliniştit în camera mea, de acolo în hol, am colindat prin acest fermecător oraş după ce Murcks plecase la minister. Deşi eram îmbrăcat civil, aveam impresia că duc o sabie în urma mea, alături de mine; există sentimente care de fapt nu încap decît într-o uniformă. Din nou, în timp ce hoinăream aşa prin oraş, cuprins de bucuria anticipată a „tête-à-tête"-ului cu Inn, înaripat la gîndul sigur că planul meu devenise realitate, din nou am avut toate motivele să-mi amintesc de una din expresiile lui Schnomm: „Macho, Macho", obişnuia el să spună, „mereu cu capul în nori." Acelaşi lucru mi l-a spus şi atunci cînd din regimentul meu nu mai rămăseseră decît treisprezece bărbaţi şi cînd din aceşti bărbaţi patru fură împuşcaţi pentru rebeliune din ordinul meu.

tor neobosit împotriva şabloanelor, pentru redobîndirea condiţiei umane a individului într-o societate stigmatizată de experienţa dureroasă a războiului. Proza lui Böll abundă în racursiuri şi flashback-uri ce pot sugera secvenţe memorabile de film, cadre impresionante, simboluri zguduitoare datorită simplităţii şi naturaleţii lor. Pentru electricianul de douăzeci şi trei de ani, Walter Fendrich, specialist în maşini de spălat, eroul principal al povestirii, spaţiul şi timpul se suprapun, rezultînd imagini sugestive, secvenţe cu adevărat filmice. El scotoceşte mereu după lucruri uitate, „îşi desface memoria aşa cum desfaci căptuşeala unui sacou pentru a scoate moneda pe care ai descoperit-o pipăind..." Urmărind-o din maşină pe Hedwig, Walter se simte indiscret ca un producător de filme care surprinde în lumina orbitoare a reflectorului o pereche de îndrăgostiţi îmbrăţişîndu-se. Pentru el, dar şi pentru publicul din afara Germaniei, care stătea cu privirile aţintite asupra fenomenului mult aşteptat dintr-acolo, prezentul trebuia surprins în goliciunea sa, desprins din întuneric şi străpuns de lumina pătrunzătoare a adevărului, devenind deopotrivă subiect şi obiect de studiu, pentru toţi cei dornici de cunoaştere. Alături de Hedwig, Walter învaţă să trăiască şi să retrăiască întîmplări din trecut şi din prezent, învîrtindu-se în jurul cuvîntului-cheie: pîinea anilor de

În scopul sărbătoririi zilei mi-am permis un aperitiv prin apropierea gării, am răsfoit cîteva ziare, am parcurs în fugă cîteva articole de fond despre politica militară și am încercat să-mi imaginez ce-ar fi spus Schnomm — de-ar mai fi trăit — dacă ar fi citit aceste articole. „Creștinii ăștia", ar fi zis, „cine s-ar fi așteptat la așa ceva de la creștinii ăștia"?

Se făcuse timpul să mă întorc la hotel ca să mă schimb pentru întîlnirea cu Inn: claxonul ei — un motiv beethovenian — mă determină să mă uit pe geam; îmi făcu semn cu mîna din automobilul ei galben ca lămîia; părul galben ca lămîia, rochia galbenă ca lămîia, mănușile negre. După ce i-am trimis bezele, m-am îndreptat oftînd spre oglindă, mi-am legat cravata și am coborît scara; Inn ar fi femeia potrivită pentru mine, dar a divorțat de șapte ori și se-nțelege că a devenit sceptică în privința încercărilor matrimoniale; apoi ne mai despart ca o prăpastie convingerile noastre despre lume: ea provine dintr-un neam strict protestant, eu dintr-unul strict catolic — oricum sîntem legați simbolic prin cifre: așa cum ea a divorțat de șapte ori, tot așa și eu am fost rănit de șapte ori. Inn!! Încă nu mă pot obișnui de tot să fiu sărutat în plină stradă...

Inn m-a trezit pe la orele 16,17: pregătise un ceai concentrat și prăjituri cu ghimber, apoi am mai parcurs o dată materialul despre Hürlanger-Hiss, mareșalul de neuitat, a cărui amintire vrem s-o cinstim prin inaugurarea acelei clădiri.

În timp ce mai studiam o dată documentele despre Hürlanger-Hiss, odihnindu-mi brațul pe umărul lui Inn, învăluit de amintirea iubirii ce mi-o dăruise, ascultam muzică de marș; m-a năpădit tristețea, fiindcă îmi venea nespus de greu să simt această muzică în civil, ca de altfel toate trăirile interioare ale acestei zile.

Muzica de marș și apropierea lui Inn m-au sustras de la studierea documentelor, însă Inn îmi relatase destule verbal, așa încît eram înarmat pentru discursul meu. Cînd Inn mi-a turnat a doua ceașcă de ceai, s-a auzit soneria; m-am speriat, dar Inn mi-a zîmbit, liniștindu-mă. „Un oaspete de seamă", mi-a spus, întorcîndu-

început, de care a fost privat atîta timp. Pîinea lui Walter avea să devină, păstrînd proporțiile, hrana publicului european, curios de evoluția filmului vest-german postbelic. Senzația de foame și de sațietate deformează unghiul din care sînt priviți și judecați oamenii, declara Vesely însuși. Walter își ia rămas bun de la ieri și de la azi, regăsindu-se pe sine datorită lui Hedwig. Dezbărîndu-se de tradiționalism, de conformism sau de noțiunea greșită de respect și falsă fidelitate față de original, fără a vedea însă în materialul lui Böll o posibilă înfrînare a libertății și ingeniozității regizorului, după ce a ecranizat povestiri de Kafka, tînărul regizor austriac Vesely se îndreaptă spre acest model literar nu fără a opera modificări, renunțînd la structura narativă lineară. În locul flashback-ului, Vesely alege desfășurarea acțiunii simultane, întrepătrunderea dintre reflecții, posibilități și realități. Această suprapunere are ca urmare conturarea, accentuarea conștiinței lui Walter Fendrich.

Potrivit opiniei specialiștilor de azi, ecranizarea lui Vesely ar lăsa mult de dorit, deși punctul de plecare al regizorului îl constituie poate tocmai aspectul filmic al prozei, veridicitatea textului lui Böll.

Faptul că și prin îndepărtarea esteticii imaginii de cea a textului se obține, uneori în egală măsură, o calitate superioară a filmului, este atestat de noul film

se din vestibul, „un oaspete pe care nu-l putem primi aici." Mi-a arătat surîzînd patul răscolit care zăcea încă într-o delicioasă dezordine amoroasă. „Vino", mi-a spus. M-am ridicat, am urmat-o ceva cam nedumerit și am rămas de-a dreptul surprins să mă întîlnesc în salonul ei față în față cu ministrul apărării. Chipul lui sincer și grosolan strălucea. „Generale von Machorka-Muff", mi-a spus radios, „bine ați venit în capitală".

Nu-mi venea să-mi cred urechilor. Ministrul mi-a întins surîzător actul referitor la avansarea mea.

Privind retrospectiv mi se pare că am avut un moment de ezitare în care mi-am înăbușit cîteva lacrimi; dar prea bine nu știu ce s-a petrecut cu adevărat în interiorul meu, îmi aduc aminte doar că am îngăimat: „Dar domnule ministru — uniforma — o jumătate de oră înainte deînceperea festivităților..." Zîmbind, i-a aruncat o privire lui Inn — oh, neîntrecuta cumsecădenie a acestui om! — Inn i-a returnat zîmbetul, a tras o perdea înflorată care masca un colț al camerei și iat-o, uniforma mea, atîrnînd plină de decorații... Evenimentele, trăirile s-au învălmășit astfel încît privind în urmă nu pot decît să sintetizez în cîteva cuvinte desfășurarea lor:

L-am reconfortat pe ministru cu o înghițitură de bere în timp ce mă schimbam în camera lui Inn.

Plecarea la terenul pe care îl vedeam pentru prima oară; teribil m-a impresionat priveliștea acestui teren unde proiectul meu favorit avea să devină realitate: *Academia de amintiri din război*, în care fiecărui fost soldat, de lamaior în sus, să i se dea prilejul să-și aștearnă pe hîrtie memoriile, în urma discuțiilor cu camarazii, în colaborare cu secția de istorie militară din cadrul ministerului; mă gîndesc că un curs de șase săptămîni ar fi suficient, dar parlamentul este dispus să pună la dispoziție mijloace pentru cursuri de trei luni. M-am mai gîndit să adăpostesc într-o aripă specială cîteva fete zdravene din popor care să le îndulcească camarazilor torturați de amintiri orele de repaus din timpul serii. M-am străduit mult

german, care, în ciuda începuturilor nesigure, a reușit să cucerească și să fascineze o lume întreagă prin originalitate și stil, prin căutări neobosite și modalități variate, devenind un adevărat „miracol" contemporan al celei de-a șaptea arte, care poate fi lesne asemuit cu atît de germanul „Sturm und Drang".

Iată că Heinrich Böll nu e o apariție întîmplătoare în peisajul filmului german, dornic de afirmare, care a pornit de la filme de scurt metraj de genul „*Machorka Muff*" bazat pe „*Hauptstädtisches Journal*" al aceluiași Böll, și a ajuns să creeze o adevărată școală, un nou curent avangardist, recunoscut în lumea întreagă. În ce privește ecranizarea povestirii „*Das Brot der frühen Jahre*", aparținînd tînărului regizor de numai treizeci de ani la acea dată, ea nu este gîndită doar ca o simplă replică sugerată de operatorul lui Vesely, pe nume Wolf Wirth, la adresa lui „*Amore in città*" al lui Zavattini, ci reprezintă o mărturie inedită, chiar dacă nu răsunătoare, despre modul în care se poate ieși dintr-un impas construind o industrie cinematografică solidă, din ruine și cenușă.

MARIANA LĂZĂRESCU

să găsesc inscripţiile potrivite. Astfel, aripa principală va purta inscripţia cu litere de aur: MEMORIA DEXTERA EST; în schimb aripa fetelor unde se vor afla şi băile, inscripţia: BALNEUMET AMOR MARTIS DECOR. Pe drum ministrul mi-a dat să-nţeleg că nu trebuie să pomenesc încă acest detaliu din planul meu; se temea — pe drept cuvînt — de opoziţia colegilor din fracţiunea creştină, deşi — după cum opinia zîmbitor — nu te puteai plînge de o lipsă de liberalizare.

Drapele împrejmuiau terenul, fanfara cînta *Avut-am un camarad* cînd am păşit alături de ministru în tribună. Deoarece acesta a refuzat să ia cuvîntul, modest cum era, am urcat imediat pe podium, am trecut în revistă mai întîi rîndul camarazilor aliniaţi şi, încurajat de Inn care-mi făcu semn cu ochiul, am început să vorbesc:

„Domnule ministru, camarazi! Această clădire care va purta numele de *Academia de amintiri din război Hürlanger-Hiss* nu are nevoie de justificări. De o justificare însă are nevoie numele Hürlanger-Hiss care mult timp — vreau să spun pînă astăzi — a fost defăimat. Dumneavoastră ştiţi cu toţii ce pată umbreşte acest nume: cînd armata mareşalului Emil von Hürlanger-Hiss a trebuit să bată-n retragere la Schwichi-Schwaloche, Hürlanger-Hiss n-a putut dovedi decît pierderea a 8.500 oameni. După calculele efectuate de specialiştii Tapirului, experimentaţi în retrageri — după cum bine ştiţi că îi spuneam confidenţial lui Hitler, — armata sa ar fi trebuit, în caz de avînt combatant corespunzător, să aibă pierderi de 12.300 oameni. Dumneavoastră ştiţi de asemenea, domnule ministru şi camarazii mei, cît de ruşinos a fost tratat Hürlanger-Hiss: a fost mutat disciplinar la Biarritz unde a murit dintr-o intoxicaţie de homari. Ani de-a rîndul — paisprezece ani în total — numele său a fost acoperit de această ruşine. Toate documentele legate de armata lui Hürlanger-Hiss au căzut în mîinile lacheilor Tapirului, mai tîrziu în mîinile aliaţilor, dar „astăzi, astăzi", am strigat eu şi apoi am făcut o pauză pentru a imprima cuvintelor ce urmau efectul necesar, — „astăzi se poate dovedi, iar eu sînt dispus să dau materialul publicităţii, se poate dovedi că armata stimatului nostru mareşal a înregistrat la Schwichi-Schwaloche pierderi de în total 14.700 oameni — repet: 14.700 oameni; poate fi dovedit că armata sa a luptat cu o vitejie exemplară, iar numele său este din nou fără pată."

În timp ce culegeam aplauzele furtunoase şi dirijam ovaţiile cu modestie înspre ministru, am avut prilejul să citesc, pe feţele camarazilor că la rîndul lor erau surprinşi de această comunicare; cît de iscusită a fost Inn în privinţa cercetărilor întreprinse!

În acordurile cîntecului *Vezi zorile cum răsar*, am luat în primire mistria şi piatra şi am pus piatra fundamentală care conţinea fotografia lui Hürlanger-Hiss şi un galon de-al său.

În fruntea trupei m-am îndreptat în pas de marş de la teren spre vila *La banul de aur*, pe care familia lui Inn ne-o pusese la dispoziţie pînă la terminarea Academiei. Înainte de a începe partea distractivă s-a băut repede în cerc ceva tare, ministrul şi-a exprimat mulţumirile, s-a dat citire unei telegrame a cancelarului.

Partea distractivă a fost deschisă printr-un concert pentru şapte tobe, interpretat de şapte foşti generali; cu aprobarea compozitorului, un căpitan cu velei-

tăţi de muzician, s-a anunţat că acesta va fi intitulat *Septetul comemorativ Hürlanger-Hiss*. Partea distractivă a însemnat un succes deplin: s-a cîntat, s-au povestit anecdote, s-au legat prietenii, s-au îngropat toate divergenţele.

Miercuri:

Ne-a mai rămas exact o oră să ne pregătim pentru ceremonia religioasă; în pas lejer de marş am pornit pe la 7,30 spre catedrală. În biserică Inn a stat lîngă mine, înveselindu-mă atunci cînd mi-a şoptit că îşi recunoscuse într-un colonel pe cel de-al doilea soţ, într-un locotenent-colonel pe cel de-al cincilea şi într-un căpitan pe cel de-al şaselea: „iar cel de-al optulea", i-am şoptit, „va fi un general". Hotărîrea mea fusese luată; Inn a roşit; n-a ezitat cînd după slujbă am condus-o în sacristie pentru a o prezenta prelatului care oficiase. „Într-adevăr, draga mea", a spus acesta după ce-am discutat situaţia de drept canonic, „avînd în vedere că niciuna din cununiile dumneavoastră anterioare n-a fost încheiată în biserică, nu există nici un impediment de a oficia cununia dumneavoastră religioasă cu domnul general von Machorka-Muff."

Sub asemenea auspicii micul nostru dejun, luat *à deux*, a decurs în voie bună; Inn avea un entuziasm nou, necunoscut mie. „Aşa mă simt mereu cînd sînt mireasă", a spus ea. Am comandat şampanie.

Pentru a sărbători oarecum logodna pe care hotărîsem s-o ţinem sub tăcere pentru început, am suit pe Petersberg unde verişoara lui Inn, născută Zechine, ne invitase la masă. Verişoara lui Inn era delicioasă.

După-amiaza şi seara le-am dedicat dragostei, noaptea somnului.

Joi:

Încă nu m-am obişnuit cu gîndul că acum locuiesc şi muncesc aici; prea e ca în vis! Dimineaţa am ţinut primul meu referat: „Amintirea ca imperativ istoric."

La prînz necazuri. Murcks-Maloche m-a vizitat din ordinul ministrului în vila *La banul de aur* şi mi-a relatat despre nemulţumirea exprimată de opoziţie faţă de proiectul Academiei noastre.

„Opoziţie", am întrebat, „ce-i asta?" Murcks m-a lămurit. Am rămas ca trăsnit. „Ce se întîmplă", am întrebat nerăbdător, „sîntem sau nu în majoritate"?

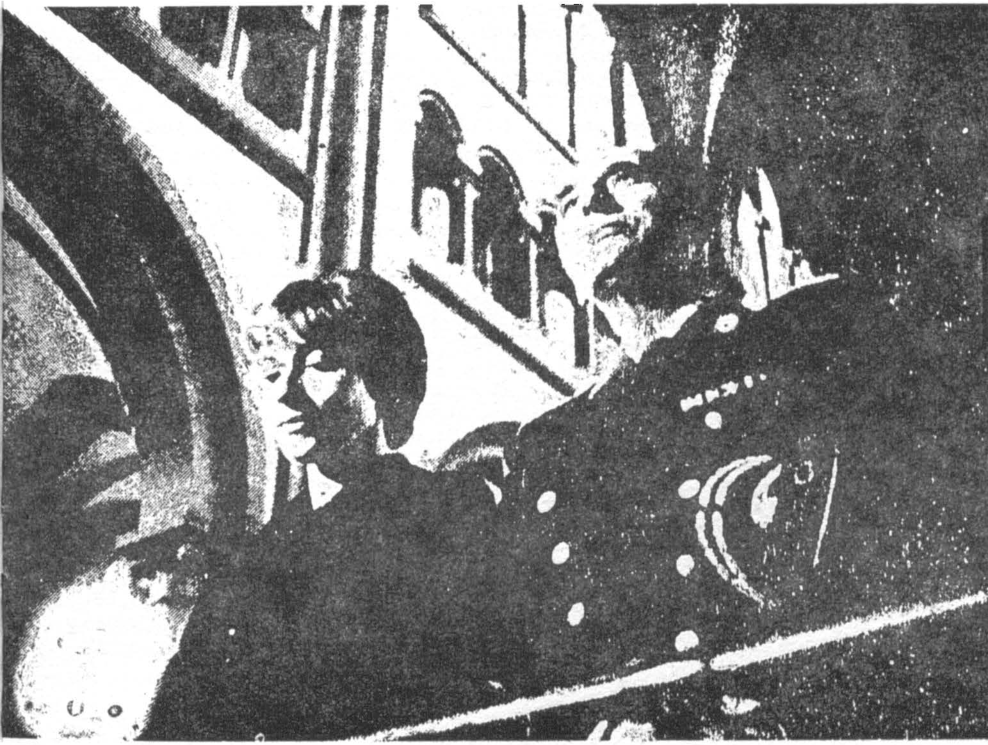
„Sîntem", spuse Murcks.

„Ei, atunci", am zis. Opoziţie — ciudat cuvînt care în nici un caz nu-mi face plăcere; îmi aduce aminte într-un chip atît de fatal de timpuri pe care le credeam uitate.

Inn, căreia la ceai i-am povestit necazul meu, m-a consolat.

„Erich", a spus ea, punîndu-şi mînuţa pe braţul meu, „familiei noastre nimeni nu i-a rezistat încă."

Scenă din *Machorka-Muff*, film realizat de Jean-Marie Straub după povestirea lui Heinrich Böll, *Jurnal de capitală*



HEINRICH BÖLL

PÎINEA ANILOR DE ÎNCEPUT

fragment de roman

Am străbătut toată străduța Korbmacher, am dat colțul, intrînd pe străduța Netzmacher; se făcuse răcoare, iar în unele vitrine ardea deja lumina. A trebuit să mai parcurg toată străduța Netzmacher pînă să găsesc o papetărie. În magazin, toate zăceau claie peste grămadă pe niște rafturi demodate, pe tejghea era o pereche de cărți de joc, pe care cu siguranță cineva le studiase și cărora le găsise un cusur, punînd cărțile defectuoase lîngă pachetul desfăcut: un as de caro pe care se decolorase caroul cel mare din centrul cărții de joc și un nouar de pică îndoit la un colț. Erau înșirate și cîteva pixuri lîngă un blocnotes pe care fuseseră încercate. Mi-am proptit coatele de tejghea și m-am uitat în blocnotes. Erau tot felul de semne întortocheate, de încrîngături sălbatice, cineva scrisese „strada Bruno", dar majoritatea își exersaseră semnătura, iar după inițială puteai deduce elanul cu care porniseră: „Maria Kählisch", am descifrat cu ușurință un scris ferm, rotunjit, altcineva scrisese așa cum vorbește un bîlbîit: „Robert B--Robert Br--Robert Brach", iar scrisul era colțuros, demodat și înduioșător, părea să fi fost al unui bătrîn. „Heinrich, scrisese cineva, apoi cu același scris, „Nu-mă-uita" și altcineva adăugase cu un stilou gros, „cocioabă". În sfîrșit apăru o femeie tînără, care-mi zîmbi ambailă și îndesă perechea de cărți de joc cu cele două cărți defecte la loc în cutie. I-am cerut mai întîi niște ilustrate, cinci bucăți; am ales din teancul pe care mi l-a pus în față primele cinci: erau imagini cu parcuri și biserici și una cu o statuie pe care n-o mai văzusem niciodată: se chema statuia Noldewohl, reprezenta un bărbat din bronz care purta o redingotă și ținea în mînă un sul de hîrtie pe care tocmai îl desfăcea.

— Cine să fi fost oare Noldewohl? am întrebat-o pe femeia tînără și i-am dat ilustrata pe care o strecură lîngă celelalte în plic. Avea o față rumenă, jovială, o cărare la mijlocul părului negru și aerul pe care-l au femeile care vor să meargă la mînăstire.

— Noldewohl, spuse, a fost constructorul cartierului de nord.

Cunoșteam cartierul de nord. Blocurile cu locuințe de închiriat se străduiau încă să arate așa cum trebuiau să arate casele burgheze prin anul 1910; pe aici

* Heinrich Böll, *Werke, ibidem.*

coteau tramvaie, vagoane verzi, late, care-mi păreau tot atît de romantice precum i s-ar fi părut tatălui meu un poştalion în anul 1910.

— Mulţumesc, am spus, gîndindu-mă: pentru asta înainte ţi se ridica o statuie.

— Mai doriţi ceva? spuse femeia, iar eu i-am răspuns: — Da, vă rog să-mi daţi cutia cu hîrtie de scris, aceea mare, verde.

Deschise galantarul, scoase cutia de după geam şi suflă praful de pe ea.

Am urmărit-o cum trase hîrtia de ambalaj de pe un sul care atîrna în spatele ei de perete, admirîndu-i mîinile micuţe, frumuşele, foarte palide şi deodată am scos stiloul din buzunar, l-am deşurubat şi mi-am scris numele sub Maria Kählisch, pe blocnotesul unde îşi încercase lumea pixurile. Nu ştiu de ce am făcut-o, dar mă tenta atît de mult să mă imortalizez pe această bucată de hîrtie.

— Ah, spuse femeia, aţi fi vrut să vă umpleţi stiloul?

— Nu, i-am răspuns şi am simţit cum roşesc, nu mulţumesc, abia l-am umplut.

Ea zîmbi şi mi se păru că înţelege de ce-o făcusem.

Am pus banii pe tejghea, am scos carnetul de cec din buzunarul de la haină, am completat pe tejghea un cec de douăzeci şi două de mărci şi cincizeci şi deasupra am scris pe diagonală: NUMAI PRIN VIRAMENT, am luat plicul în care femeia îmi pusese ilustratele, le-am băgat aşa în buzunar şi am pus cecul în plic. Era un plic din cele mai ieftine, aşa cum ţi le expediază secţia financiară sau poliţia. Adresa lui Wickweber s-a mînjit cînd am scris-o pe plic, am tăiat-o şi am rescris-o încet. Am luat o marcă din mărunţişul pe care mi-l restituise femeia, i-am întins-o, spunîndu-i: — Daţi-mi, vă rog, timbre de zece şi cartele. Trase un sertar, scoase timbrele dintr-un caieţel şi mi le dădu, iar două din ele le-am lipit pe plic.

Aveam chef să mai cheltuiesc nişte bani, am lăsat mărunţişul pe tejghea şi am început să cercetez rafturile; erau acolo şi caiete studenţeşti, aşa cum am avut şi noi la şcoala de ingineri: mi-am ales unul legat în piele moale, verde şi l-am întins femeii peste tejghea ca să-l împacheteze, iar ea a pus din nou în mişcare sulul cu hîrtia de ambalaj — şi luînd pacheţelul ştiam că Hedwig nu va folosi niciodată acest caiet pentru notiţe la cursuri.

Întorcîndu-mă din nou pe străduţa Netzmacher aveam senzaţia că ziua asta nu se va mai sfîrşi niciodată: lămpile străluceau ceva mai tare în vitrine. Mi-ar fi plăcut să cheltuiesc şi mai mulţi bani, dar nici una din vitrine nu mă îmbia să cumpăr ceva; m-am oprit puţin mai mult în faţa unui magazin de pompe funebre, m-am uitat la coşciugele maro închis şi negre, care nu erau decît slab luminate, am plecat mai departe, gîndindu-mă la Ulla în timp ce coteam din nou pe strada Korbmacher. Cu ea n-o să fie aşa de uşor precum crezusem. Ştiam asta: mă cunoştea demult şi mă cunoştea bine, dar o cunoşteam şi eu: cînd o sărutam, zăream uneori sub pielea netedă a feţei drăgălaşe de fetişcană craniul pe care tatăl ei îl avea cîndva: un craniu care purta o pălărie verde de fetru.

De conivenţă cu ea îl înşelasem pe bătrîn într-un mod mult mai viclean şi mai rentabil decît procedasem cu plitele: cîştigaserăm bani mulţi şi frumoşi făcînd speculă cu bucăţi de fier vechi pe care le obţineam cu o echipă întreagă de muncitori jefuind ruinele care urmau să fie dărîmate; unele încăperi în care ajungeam pe scări înalte erau complet neatinse şi găsiserăm băi şi bucătării în care fiecare sobă,fiecare boiler, fiecare şurub, fiecare cuier de perete emailat erau ca noi, cîrlige de care adesea era agăţat cîte un prosop, etajere de sticlă pe care mai zăceau rujuri şi aparate de ras unele lîngă altele. Căzi încă pline cu apă în care spuma de săpun se depusese pe fund sub formă de fulgi calcaroşi, apă limpede pe care mai

pluteau animale de cauciuc cu care se jucaseră copiii asfixiați apoi în pivnițe și m-am privit în oglinzile în care se uitaseră pentru ultima oară oameni care aveau să moară cîteva clipe mai tîrziu, oglinzi în care de furie și de silă mi-am spart propriu-mi chip cu ciocanul — cioburi argintii căzură peste aparatul de ras și peste ruj; am scos dopul din cadă, apa a curs de la o înălțime de patru etaje, iar animalele de cauciuc au alunecat încet pe fundul calcaros al căzii.

Undeva era o mașină de cusut, al cărei ac stătea încă înfipt în bucata de stofă cafenie care ar fi trebuit să devină un pantalon de băiat și nimeni nu mă putu înțelege de ce am aruncat mașina prin ușa deschisă, pe lîngă scară în jos, unde se sfărîmă de mormanul de pietre și de zidurile năruite; cel mai mult îmi plăcea însă să-mi sparg propriu-mi chip în oglinzile pe care le găseam — cioburile argintii se împrăștiau ca un lichid metalic. Pînă cînd Wickweber începu să se mire că niciodată nu se găseau și oglinzi în marfa furată — și atunci altcineva prelua comanda asupra acțiunilor de jaf. Dar pe mine mă trimiseră acolo, după ce un ucenic se prăbușise în timp ce se cățăra noaptea într-o casă distrusă, ca să ia o mașină de spălat electrică: nimeni nu putea să-și explice cum ajunsese la etajul al treilea, dar iată că reușise să ajungă, vroise să coboare cu o frînghie mașina care era mare cît o ladă de așternut, dar mașina îl trăsese și pe el în jos. Cărucioral său se mai afla încă acolo, pe stradă, în bătaia soarelui, cînd am ajuns noi. Venise poliția și mai venise cineva care măsura cu o ruletă lungimea frînghiei, dădea din cap, se uita în sus, unde ușa de la bucătărie stătea încă deschisă și unde se vedea o mătură sprijinită de peretele zugrăvit albastru. Mașina de spălat se spărsese ca o nucă: tamburul ieșise afară, dar băiatul părea nevătămat, așa cum zăcea acolo prăbușit pe un morman de saltele putrezite, îngropat în zegras, iar gura lui era amară, așa cum fusese întodeauna: gura uni flămînd care nu crede în dreptatea acestei lumi. Se numea Alois Fruklahr și nu lucra decît de trei zile la Wickweber. L-am dus la mașina mortuară și o femeie care stătea pe stradă m-a întrebat: — Era fratele dumneavoastră? Iar eu i-am răspuns: — Da, era fratele meu — iar după-amiaza am văzut-o pe Ulla cum și-a înmuiat tocul într-o călimară cu cerneală roșie și cum i-a tăiat cu o riglă numele de pe lista de salarii: trase o linie dreaptă, impecabilă, roșie ca sîngele, roșie ca gulerul lui Scharnhorst, ca buzele Ifigeniei și ca o cupă de pe asul de cupă

Hedwig își proptise capul în mîini, puloverul ei verde era suflecat și brațele-i albe, plinuțe stăteau pe masă ca două sticle, printre ale căror gîturi fața ei părea strînsă ca într-un clește, umplînd rotunjimile dintre gîturile care se subțiau, ochii ei erau căprui închis, bordați cu galben deschis aproape ca mierea, iar eu mi-am zărit umbra oglindindu-se în ochii ei. Dar ea se uită pe lîngă mine: privea în vestibulul în care intrasem exact de douăsprezece ori cu notițele de filologie modernă în mînă, despre care nu păstram decît o amintire vagă și sumbră: tapet roșiatic — dar ar fi putut să fie și cafeniu închis, pentru că nu pătrundea prea multă lumină în acest vestibul; tabloul tatălui ei cu șapca de student și semnătura energică de membru al vreunui „-ism“ ...mirosul de ceai de mentă, de tutun — și un raft cu note, unde citisem cîndva titlul de pe caietul de deasupra: „Grieg — Dansul Anitei“.

Îmi doream acum să fi cunoscut și eu vestibulul tot atît de bine ca și ea, și scotoceam în memorie după obiecte pe care le uitasem poate: mi-am desfăcut memoria așa cum desfaci căptușeala unui sacou pentru a scoate moneda pe care ai descoperit-o pipăind — o monedă care dintr-o dată devine nespus de prețioasă pentru că e ultima, e singura: bănuțul pentru două chifle, pentru o țigară sau pentru un baton mic de mentosan, tablete albe sub formă de ostii care prin aroma lor dulceagă potolesc foamea, așa cum ai pompa aer în plămînul care nu mai func-

ţionează. Cînd tai căptuşeala, în palme îţi rămîne praf. Scame de lînă, iar degetul scormoneşte în căutarea preţioasei monezi despre care ştii sigur că e o monedă de zece pfenigi, dar despre care începi să speri să fie o marcă. N-a fost însă decît o monedă de zece pfenigi, o aveam şi era de mare preţ: deasupra intrării — văzusem ori de cîte ori ieşeam — atîrnau o icoană cu Isus şi o candelă.

— Duceţi-vă, spuse Hedwig, vă aştept aici. Durează mult? Rosti aceste cuvinte fără să mă privească.

— Cafeneaua asta, i-am spus, se închide la şapte.

— Durează mai mult de şapte?

— Nu, i-am spus, cu siguranţă că nu. O să mai fiţi aici?

— Da, îmi răspunse, o să mai fiu. Duceţi-vă.

Am pus ilustratele pe masă, timbrele alături şi am plecat, m-am întors în străduţa Juden, m-am suit în maşină, am aruncat cele două pachete cu cadouri pentru Hedwig pe scaunele din spate. Ştiam că mă temusem tot timpul de maşina mea cum mă temeam şi de serviciul meu; dar condusul maşinii a decurs la fel de bine ca şi atunci cînd fumasem o ţigară în timp ce stăteam pe partea cealaltă a străzii, fixînd uşa de la intrare. Condusul maşinii a decurs automat: trebuie să apeşi pe butoane, să tragi de butoane: maneta jos, maneta în sus. Conduceam maşina aşa cum conduci în vis: totul mergea strună, uşor şi calm de parcă treceam printr-o lume fără sunet.

Ajuns la intersecţia dintre străduţele Juden şi Korbmacher de unde voiam s-o iau spre Piaţa Röntgen, am zărit în lumina amurgului puloverul verde al Hedwigăi dispărînd undeva în fundul străduţei Korbmacher şi am întors în mijlocul intersecţiei, ca s-o urmăresc. Alerga, se adresă apoi unui bărbat care traversa strada cu o pîine sub braţ. Am oprit maşina, pentru că mă apropiasem prea mult, şi am văzut cum acesta îi explica ceva gesticulînd. Hedwig alergă mai departe, iar eu am urmărit-o încet cînd, luînd-o pe străduţa Netzmacher, a intrat pe o străduţă întunecoasă, pe care n-o cunoşteam, din spatele papetăriei unde cumpărasem ilustratele. Se opri din fugă, poşeta neagră i se bălăbănea în mînă, iar eu am aprins pentru o clipă faza lungă, fiindcă nu vedeam drumul şi am roşit jenat cînd farurile mele au căzut drept pe intrarea unei bisericuţe spre care Hedwige tocmai se îndrepta. M-am simţit aşa cum te simţi cînd faci un film şi cînd, străpungînd brusc noaptea cu reflectorul, descoperi o pereche care se îmbrăţişează.

Am înconjurat biserica în viteză, am întors şi am pornit spre Piaţa Röntgen. La ora şase fix am ajuns acolo şi cînd am cotit din strada Tschandler spre Piaţa Röntgen, am şi văzut-o pe Ulla stînd în faţa măcelăriei: n-am scăpat-o nici o clipă din ochi tot timpul cît, încadrat de alte maşini, am înconjurat încet Piaţa Röntgen pînă cînd, într-un tîrziu, am putut să întorc şi să parchez. Purta pelerina roşie de ploaie şi pălăria neagră şi mi-am adus aminte că odată i-am mărturisit cît de mult îmi place în pelerina roşie. Am parcat undeva la întîmplare şi cînd m-am apropiat de ea, primul lucru pe care mi l-a spus a fost: — Aici n-ai voie să parchezi. Te poate costa douăzeci de mărci. Mi-am dat seama după chipul ei că vorbise deja cu Wolf, o umbră neagră îi acoperea pielea trandafirie. Între două calupuri de untură din spatele vitrinei de la măcelărie, deasupra capului ei, printre vaze de flori şi etajere de marmură, se înălţa o piramidă de conserve de carne, pe ale căror etichete era imprimat cu roşu aprins: „Corned beef". — Las-o încolo de maşină, i-am spus, avem aşa de puţin timp.

— Prostii, spuse ea, dă-mi cheile. Dincolo s-a eliberat un loc.

I-am dat cheile şi am urmărit-o cum s-a suit în maşina mea, a scos-o cu dibăcie din locul interzis, ducînd-o pe partea cealaltă, de unde tocmai ieşise o maşină.

Apoi m-am dus la cutia poştală de la colţ şi am pus scrisoarea către tatăl ei.

— Ce prostie, îmi spuse la întoarcere, dîndu-mi cheile, parcă ai avea bani de aruncat pe geam.

Am oftat şi m-am gîndit la veşnicia unei căsnicii lungi de o viaţă pe care eram cît pe ce s-o petrec cu ea; la reproşurile care s-ar fi prăvălit asupra mea în treizeci, patruzeci de ani ca nişte bolovani într-o fîntînă; cît s-ar fi mirat dacă ecoul bolovanilor în cădere ar fi devenit din ce în ce mai slab, mai surd, mai scurt — pînă cînd n-ar mai fi auzit nici un ecou şi bolovanii ar fi început să se reverse din fîntînă, iar imaginea unei fîntîni care scuipa bolovani m-a urmărit şi cînd alături de ea am dat colţul spre cafeneaua Joos.

Am întrebat-o: — Ai vorbit cu Wolf? Ea îmi răspunse: — Da. Şi am apucat-o de braţ cînd am ajuns în faţa cafenelei Joos, spunîndu-i: — Trebuie să stăm de vorbă...

— Oh, da, îmi spuse, trebuie să stăm de vorbă. Mă trase înăuntru în cafeneaua Joos, iar cînd am dat la o parte perdeaua de fetru, am înţeles de ce ţinuse atît de mult să vină aici cu mine: aici fusesem de atîtea ori cu ea şi cu Wolf încă de pe vremea cînd urmam împreună cu Wolf cursurile serale, dar şi mai tîrziu, după ce le absolviserăm şi nu mai mergeam la şcoala de ingineri, cafeneaua Joos rămăsese locul nostru de întîlnire: nenumărate ceşti de cafea băuserăm aici împreună, mîncaserăm nenumărate porţii de îngheţată, şi cînd am observat zîmbetul Ullei care stătea lîngă mine căutînd o masă liberă, am înţeles că-şi închipuia că m-ar fi atras într-o cursă: aici erau pereţii, mesele, scaunele, mirosurile şi feţele chelneriţelor — toate acestea erau de partea ei; aici avea să mă înfrunte pe un teren în care culisele erau ale ei, dar nu ştia că anii aceştia — trei sau patru trebuie să fi fost — erau şterşi din memoria mea, cu toate că şi ieri mai venisem cu ea aici. Azvîrlisem acei ani aşa cum azvîrli un suvenir care, în momentul cînd l-ai luat cu tine, ţi s-a părut atît de preţios şi de important: o pietricică culeasă sus de pe vîrful Montblanc, în amintirea acelei clipe în care înţelegi dintr-o dată semnificaţia: l-a cuprins ameţeala — pe acest bulgăre cenuşiu de piatră, de mărimea unei cutii de chibrituri, care seamănă cu miliarde de tone de rocă de pe acest pămînt — căruia îi dai drumul să cadă brusc din tren între şine, amestecîndu-se cu pietrişul.

Cu o seară înainte stătusem aici pînă tîrziu; venise să mă ia după vecernie, în spate, la toaletă, mă spălasem pe mîini, care mai erau încă murdare de la lucru, mîncasem o plăcintă, băusem vin — şi undeva în buzunarul de la pantalon, acoperită de bani de hîrtie, trebuia să fie şi nota de plată pe care mi-o dăduse chelneriţa, şase mărci şi cincizeci şi opt trebuia să scrie pe ea; am văzut-o şi pe chelneriţa care mi-o dăduse, iar în spate, pe un stativ, se aflau ziarele de seară.

— Ne aşezăm? întrebă Ulla.

— Bine, am spus, să ne aşezăm.

Doamna Joos stătea după tejghea şi aranja bomboanele de ciocolată cu un cleşte de argint în castronaşe de cristal. Am sperat să scăpăm de salutul doamnei Joos; ea însă pune mare preţ pe acest lucru, pentru că „e trup şi suflet alături de tineret"; — iat-o ieşind de după tejghea, îşi întinse amîndouă braţele şi mă strînse de încheieturile mîinilor pentru că în mîini ţineam cheile de la maşină şi pălăria; exclamă: Ce bine-mi pare să vă revăd atît de repede, iar eu am simţit că roşesc şi m-am uitat stînjenit în frumoşii ei ochi migdalaţi, în care puteam să citesc cît de mult plac femeilor. Pentru că zilnic manevra bomboanele asupra cărora veghea, doamna Joos începuse să semene cu acestea; arată ca o bomboană: dulce, curată, apetisantă, iar degetele ei delicate sînt mereu puţin desfăcute de la manevrarea cleş-

telui de argint. E micuță și țopăie ca o păsărică, iar cele două meșe de păr alb ce-i acoperă tîmplele, continuîndu-se pînă în spate, îmi aduc aminte de anumite liniuțe de glazură de pe anumite bomboane; în mintea ei, în acest căpșor în formă de ou, se ascunde întreaga topografie a bomboanelor din oraș; știe cu exactitate ce bomboane preferă cutare doamnă; cu ce anume poți face cuiva o bucurie, și astfel ea este sfetnica tuturor cavalerilor, confidenta marilor magazine care de sărbători le copleșesc cu atenții pe soțiile clienților de vază. Ce adultere pe cale să se comită, ce adulter s-a și comis, ea e în măsură să citească din comandarea unor anumite sorturi de bomboane; ba mai descoperă și noi sorturi pe care le lansează cu multă iscusință.

Îi dădu mîna Ullei, zîmbindu-i; am băgat cheile de la mașină în buzunar, ea o eliberă pe Ulla și-mi mai dădu o dată mîna.

M-am uitat mai atent în ochii aceștia frumoși, încercînd să-mi imaginez cum mi s-ar fi adresat dacă aș fi venit acum șapte ani și i-aș fi cerut pîine — și vedeam cum i se micșorau ochii, devenind aspri și reci ca ochii de gîscă, îi vedeam degetele delicate, ușor desfăcute, cramponîndu-se ca niște gheare, îi vedeam mîna fină și îngrijită, zbîrcindu-se și îngălbenindu-se de zgîrcenie și mi-am retras atît de repede mîna mea dintr-a ei, încît s-a speriat și s-a întors după tejghea clătinînd din cap, iar fața ei arăta acum ca o bomboană care a căzut în noroi și din care umplutura se scurge încet în canal, o umplutură nicidecum dulce, ci acră.

Ulla m-a tras de braț și am defilat prin fața meselor ocupate pe covorașele ruginii pînă în spate, unde probabil că zărise două scaune libere. Nu era nici o masă liberă, doar aceste două scaune la o masă de trei persoane. Acolo ședea un bărbat cu un trabuc în gură, citind un ziar: cînd pufăia, îi ieșea din gură o dîră cenușie de fum și părticele minuscule de scrum îi cădeau pe costumul negru.

— Aici? am întrebat.

— Nu e liber în altă parte, spuse Ulla.

— Cred că ar fi mai bine să mergem în altă cafenea, am spus eu.

Îi aruncă bărbatului o privire plină de ură, se uită de jur împrejur și am văzut cum îi străluciră ochii triumfători cînd într-un colț se ridică un bărbat și îi ținu soției sale paltonul albastru deschis. Pentru ea — acest lucru l-am simțit din nou cînd pășeam în urma ei — era nespus de important ca discuția noastră să aibă loc aici. Își aruncă poșeta pe scaunul pe care mai era o cutie de pantofi a doamnei în palton albastru deschis — și doamna în palton albastru deschis și-a luat cutia clătinînd din cap, urmîndu-și soțul care stătea între rîndurile de mese și plătea chelneriței consumația.

Ulla împinse vesela murdară la mijlocul mesei, se așeză pe scaunul din colț. M-am așezat pe scaunul de alături, mi-am scos țigările din buzunar și i le-am întins; și-a luat una, i-am aprins-o, mi-am aprins și eu una și m-am uitat în farfuriile murdare pe care mai rămăseseră urme de cremă de unt, sîmburi de cireșe și la zațul cenușiu și lăptos într-una din ceștile de cafea.

— Ar fi trebuit să-mi dau seama, spuse Ulla, cînd te observam în fabrică prin peretele de sticlă care desparte contabilitatea de hală. Cum te purtai cu muncitoarele tinere ca să primești o bucățică de pîine din gustarea lor de dimineață: una din ele, o arătare mică și pocită, o bobinatoare, era cam rahitică, avea o față nesănătoasă, buboasă — ți-a dat jumătate din felia ei de pîine cu marmeladă și te-am observat cum ai băgat-o în gură.

— Ce nu știi, este că am și sărutat-o și m-am dus cu ea la cinema și am ținut-o de mînă pe întuneric; și că a murit în ziua în care mi-am dat examenul de calfă. Și că mi-am dat toată leafa pe o săptămînă pe florile care i le-am dus la mormînt. Sper că m-a iertat pentru acea jumătate de felie de pîine cu marmeladă.

Ulla mă privi fără să scoată o vorbă, împinse apoi vesela murdară și mai încolo, iar eu am împins-o înapoi, pentru că o farfurie era să cadă pe podea.

— Voi, i-am spus, nici n-ați binevoit să-i trimiteți o coroană la înmormîntare; nici măcar o carte poștală de condoleanțe părinților ei, presupun că n-ai tras decît o linie dreaptă, impecabilă cu cerneală roșie peste numele ei de pe lista de salarii.

Chelnerița veni, strînse farfuriile și ceștile pe o tavă, spunînd:

— — Cafea, nu-i așa?

— Nu, am spus, pentru mine nu.

— Pentru mine da, spuse Ulla.

— Și pentru dumneavoastră? mi se adresă fata.

— Orice, i-am spus obosit.

— Aduceți-i domnului Fendrich un ceai de mentă, zise Ulla.

— Da, am încuviințat, aduceți-mi un ceai de mentă.

— Vai de mine, spuse fata, dar n-avem ceai de mentă, n-avem decît ceai obișnuit.

— Da, ceai obișnuit vă rog, i-am spus și fata plecă.

M-am uitat spre Ulla și-am fost uimit, așa cum mai fusesem de atîtea ori uimit, cînd gura asta plină și frumoasă devenea la fel de subțire și de îngustă ca și liniile pe care le trăgea cu rigla.

Mi-am scos ceasul de la mînă, l-am pus lîngă mine pe masă; era șase și zece și nici un minut mai tîrziu de șapte fără un sfert, voi pleca. — Aș fi plătit cu dragă inimă cele douăzeci de mărci, numai să pot discuta cu tine încă două minute, și-aș fi dăruit cu plăcere cele două minute la despărțire, ca pe două flori deosebit de prețioase — dar tu singură ți le-ai răpit. Pentru mine aceste două minute valorau douăzeci de mărci.

— Da, spuse ea, te-ai făcut un bărbat galant, dăruiești flori de zece mărci bucata.

— Da, i-am zis, mi s-a părut că merită osteneala, pentru că niciodată nu ne-am dăruit nimic. Niciodată, nu-i așa?

— Nu, spuse ea, nu ne-am dăruit niciodată nimic. Mie mi s-a întipărit ceea ce mi s-a spus mereu, anume că trebuie să-ți meriți cadourile și nu mi s-a părut niciodată că tu ai fi meritat vreunul așa cum nici eu nu cred să fi meritat vreunul.

— Nu, i-am spus, și singurul lucru pe care voiam să ți-l dăruiesc, deși nu-l meritai, acest lucru nu l-ai acceptat. Și cînd ieșeam în oraș, i-am șoptit, nu uitam niciodată să cerem bonuri de decontare, cu schimbul, o dată pentru voi, altă dată pentru mine. Iar dacă ar exista chitanțe și pentru sărutări, le-ai clasa într-un biblioraft.

— Există chitanțe pentru sărutări, îmi spuse ea, și într-o zi le vei vedea.

Fata îi aduse Ullei cafeaua și mie ceaiul, iar tot ritualul mi se păru că durează o veșnicie: așezatul farfuriilor, al ceștilor, al cănuțelor cu lapte și al zaharnițelor, al suportului în formă de ou, plin cu ceai și apoi încă o farfurioară pe care se afla cleștișorul de argint cu o feliuță minusculă de lămîie.

Ulla tăcea, iar mie mi-era teamă că va țipa: am mai auzit-o cîndva țipînd, atunci cînd tatăl ei îi refuzase procura. Timpul stătea în loc: era șase și treisprezece minute.

— La naiba, spuse Ulla încet, pune ceasul deoparte cel puțin.

Am acoperit ceasul cu lista de meniuri. Mi se părea că toate acestea le-am mai văzut de nenumărate ori, le-am mai auzit și mirosit, ca acel disc pe care vecinii de deasupra mea îl puneau în fiecare seară la o anumită oră — ca un film care ți se arată într-un infern: mereu unul și același și în aer mirosul ăsta de cafea, de transpirație, parfum, lichior și țigări: ceea ce spuneam eu — ceea ce spunea

Ulla, totul mai fusese spus de nenumărate ori și nu era adevărat, cuvintele îți lăsau un gust înșelător: mi se părea la fel ca și ceea ce-i povestisem tatălui meu despre bursa neagră și despre foamea mea: pe măsură ce pronunțai un cuvînt, acesta devenea neadevărat — și brusc mi-am adus aminte scena cînd Helene Frenkel îmi dăduse felia ei de pîine cu marmeladă, atît de clar mi-am amintit, încît credeam că simt gustul marmeladei roșii, ieftine și mi se făcu dor de Hedwig și de umbra verde închis a podului unde dispăruse Jürgen Brolaski.

— Nu înțeleg prea bine, spuse Ulla, pentru că nu înțeleg cum de există lucruri pe care să nu le faci pentru bani — sau ea are bani?

— Nu, i-am spus, n-are bani, dar știe că am furat; cineva din voi i-a povestit probabil cuiva care i-a povestit fratelui ei. Și Wolf mi-a mai adus aminte încă o dată.

— Da, îmi spuse, bine a făcut: te-ai rafinat atît de mult, încît începuseși să uiți că furai plite ca să-ți cumperi țigări.

— Și pîine, i-am spus, pîinea pe care tu, tatăl tău nu mi-ați dat-o — numai Wolf îmi mai dădea cîteodată. El nici nu știa ce înseamnă foamea, dar îmi dădea mereu pîinea lui, cînd lucram împreună. Cred, i-am șoptit, că dacă atunci mi-ai fi dat măcar o singură dată o pîine, mi-ar fi fost imposibil să stau acum cu tine aici și să vorbesc astfel.

— Noi plăteam mereu peste tarif și fiecare salariat de-al nostru își primea tainul și cîte o supă pe gratis la prînz.

— Da, i-am spus, voi plăteați mereu peste tarif și fiecare salariat de-al vostru își primea tainul și cîte o supă pe gratis la prînz.

— Ticălosule, spuse ea, ticălos ingrat ce ești.

Am luat lista de meniuri de pe ceasul meu, dar încă nu se făcuse șase și jumătate și am acoperit ceasul din nou cu lista de meniuri.

— Mai studiază o dată listele de salarii, i-am spus, liste a căror evidență o țineai, mai citește o dată numele — cu glas tare și cu evlavie, așa cum citești o litanie — strigă-le și rostește după fiecare nume: iartă-ne — apoi adună numele, înmulțește suma numelor cu o mie de pîini — rezultatul acesta înmulțește-l din nou cu o mie: așa vei obține numărul blestemelor care odihnesc în contul bancar al tatălui tău. Unitatea de calcul este pîinea, pîinea acelor ani de început, care s-au adunat în memoria mea ca sub o pîclă deasă: supa fadă care ni se administra, ne cădea greu în stomac și seara, cînd tramvaiele ne purtau legănîndu-ne spre casă, ne venea pe gît o acreală fierbinte:era rîgîiala neputinței și singura plăcere care ne mai rămînea era ura — ura, i-am spus încet, care demult a ieșit din mine, ca un rîgîit care te apăsa în stomac. Ah, Ulla, i-am șoptit, privind-o în față pentru prima dată, vrei într-adevăr să mă convingi, să mă faci să cred că supa și sporul infim la salariu erau de ajuns... vrei tu asta neapărat? Gîndește-te numai la sulurile imense de hîrtie impermeabilă de ambalaj.

Își amestecă zahărul din cafea, mă privi din nou, îmi întinse pachetul ei cu țigări; mi-am luat una, i-am aprins-o pe a ei, mi-am aprins-o pe-a mea.

— Mă lasă rece chiar și faptul că le-ați povestit acestor oameni despre furtul meu faimos — dar vrei cu tot dinadinsul să mă faci să cred că nu toți, toți cei care eram pe listele voastre de salarii, am fi avut dreptul să primim din cînd în cînd cîteva pîini în plus?

Continuă să tacă, privind pe lîngă mine, iar eu i-am spus: — Pe vremea cînd eram acasă, furam cărți de la tata, ca să-mi cumpăr pîine, cărți pe care el le îndrăgea, pe care le adunase, pentru care în studenție făcuse foame — cărți pe care el dăduse prețul a douăzeci de pîini, eu le-am vîndut la prețul unei jumătăți: acestea sînt dobînzile pe care le primim: de la minus două sute pînă la minus infinit.

— Şi noi, spuse Ulla încet, şi noi plătim dobînzi — dobînzi, spuse ea şi mai încet, de care tu n-ai habar.

— Da, i-am spus, le plătiţi şi nici măcar nu ştiţi exact la cît se ridică procentajul — dar eu, eu luam cărţile la întîmplare, le alegeam doar după grosime; tata avea atît de multe, încît eram convins că n-o să bată la ochi — abia mai tîrziu am ştiut că îşi cunoştea fiecare carte aşa cum păstorul îşi cunoaşte turma — şi una din aceste cărţi era mică şi ponosită, urîtă de-a dreptul — am dat-o pe o cutie de chibrituri — dar abia mai tîrziu am aflat că ea valora cît un vagon întreg de pîine. Mai tîrziu, tata m-a rugat, roşind în timp ce-mi spunea, să las vînzarea cărţilor în seama lui — iar el le-a vîndut singur, mi-a trimis banii şi eu mi-am cumpărat pîine... Ea a tresărit cînd am spus „pîine" şi acum mi-era milă de ea. — Bate-mă, dacă vrei, îmi spuse, toarnă-mi ceaiul în faţă — vorbeşte, vorbeşte mai departe, tu care nu voiai deloc să vorbeşti — dar te rog nu mai pronunţa cuvîntul „pîine": scuteşte-mă să fiu nevoită să-l aud... te rog, îmi spuse ea, iar eu am adăugat încet: — Iartă-mă — n-am să-l mai pronunţ. M-am uitat din nou la ea şi m-am speriat: Ulla, cea care stătea acolo, se schimba prin cuvintele mele, sub ochii mei, sub influenţa minutarului, care era ca un sfredel sub lista de meniuri: nu mai era aceea pe care cuvintele mele şi-o aleseseră drept ţintă. Crezusem că o să vorbească o mulţime şi că o să vrea să aibă dreptate într-o oarecare privinţă, dar de fapt eu vorbisem o mulţime şi aveam dreptate într-o oarecare privinţă.

Mă privi, iar eu am ştiut că mai tîrziu, trecînd prin faţa atelierului întunecat spre locuinţa tatălui ei, străbătînd drumul pietruit printre boschete, pe lîngă soc, va face un lucru la care m-aş fi aşteptat cel mai puţin din partea ei: va plînge, iar Ulla plîngînd era o persoană pe care n-o cunoşteam.

Am crezut că va învinge ea, dar iată că am învins eu şi am simţit gustul amar al triumfului.

Nu se atinsese de cafea, se juca într-una cu linguriţa şi m-am speriat de vocea ei cînd mi-a spus: ţi-aş oferi cu plăcere un cec în alb ca să ridici blestemele din contul nostru. Îmi pare bine să ştiu că în toţi aceşti ani te-ai gîndit la asemenea lucruri, ai numărat blestemele fără să-mi spui şi mie.

— Nu m-am gîndit mereu la ele în toţi aceşti ani, i-am spus, e vorba de altceva: astăzi, poate că abia aici, mi-au venit în minte: torni vopsea roşie într-un izvor ca să descoperi pînă unde-i ajung ramificaţiile, dar pot trece ani pînă să găseşti undeva, unde nici n-ai bănuit, apa de culoare roşie. Azi sîngerează pîraiele, abia azi am aflat unde rămăsese culoarea mea roşie.

— S-ar putea să ai dreptate, îmi spuse şi eu am aflat abia zi, abia acum, că banii îmi sînt indiferenţi: nu mi-ar păsa cituşi de puţin să-ţi dau un al doilea cec în alb cu un extras de cont ca tu să-ţi ridici orice sumă doreşti, n-aş suferi deloc — şi am fost întotdeauna convinsă că aş suferi. Poate ai dreptate — dar e prea tîrziu.

— Da, i-am spus, e prea tîrziu, vezi trecînd linia de sosire calul pe care ai fi vrut să pariezi o mie de mărci — ai în mînă foaia de pariu completată, bileţelul alb care ar fi valorat o avere dacă ai fi pariat, dar n-ai pariat — şi bileţelul n-are nici o valoare; n-are niciun sens să-l păstrezi ca amintire.

— Mai rămîn cele o mie de mărci, spuse ea, dar probabil că tu ai arunca la gunoi cele o mie de mărci cu bilet cu tot.

— Da, i-am răspuns, cred că aşa aş face.

Mi-am turnat lapte în ceaiul rece, am stors lămîia în el şi am urmărit cum se îngroaşă laptele şi cum se depun pe fundul ceştii cocoloaşe galben-cenuşii. I-am întins Ullei pachetul de ţigări, dar ea clătină din cap; nici eu n-aveam chef să fumez şi am băgat ţigările în buzunar. Am ridicat puţin colţul listei de meniuri

de pe ceasul meu, am constatat că era şapte fără zece minute şi am acoperit din nou ceasul pe furiş cu lista de meniuri, dar ea mă observase şi-mi spuse: — Du-te — eu mai rămîn.

— Pot să te conduc acasă? am întrebat-o.

— Nu, îmi răspunse, mai rămîn aici. Du-te.

Dar am rămas pe scaun şi ea îmi spuse: — Dă-mi mîna, şi i-am dat-o. Mi-o ţinu o clipă strîns fără s-o privească şi îi dădu drumul brusc, înainte să mă fi aşteptat c-o face, iar mîna mea se lovi de muchia mesei.

— Iartă-mă, îmi spuse, n-am vrut asta — nu. Am simţit o durere puternică în mînă, dar eram convins că n-a făcut-o înadins.

— Ţi-am urmărit deseori mîinile cum ţineau sculele, cum apucau uneltele — cum demontai aparatele pe care nici nu le cunoşteai, le studiai modul de lucru şi le asamblai la loc. Se vedea că erai născut pentru meseria asta şi că o îndrăgeai — şi că era mai bine să te las să-ţi cîştigi singur pîinea decît să ţi-o fac eu cadou.

— N-o îndrăgesc, i-am spus, o urăsc aşa cum boxerul urăşte boxul.

— Du-te acum, îmi spuse, pleacă, şi-am plecat fără să mai spun nimic, fără să mă uit înapoi, pînă în dreptul tejghelei unde m-am întors şi i-am achitat fetei, care stătea între rîndurile de mese, cafeaua şi ceaiul.

Era întuneric şi era tot luni cînd m-am întors pe străduţa Juden; conduceam cu viteză. Dar se şi făcuse şapte, iar eu uitasem că de la ora aceea pe Nudelbreite circulaţia maşinilor este oprită, aşa că am înconjurat-o dezorientat, parcurgînd străzi întuneacoase, desfundate şi ieşind din nou pe la biserica unde o văzusem pe Hedwig ultima dată.

Mi-am adus aminte că amîndouă, şi Hedwig şi Ulla, îmi spuseseră „du-te", „pleacă".

Am trecut din nou pe lîngă papetărie, prin faţa magazinului de pompe funebre din străduţa Korbmacher şi am tresărit văzînd că în cafenea nu mai ardea nici o lumină. Am vrut să trec pe lîngă ea şi să intru pe străduţa Juden, dar în ultimul moment am zărit pulovărul verde al Hedwigăi la intrarea în cafenea şi am frînat atît de puternic, încît maşina a derapat, alunecînd pe fîşia de pămînt unde fusese săpat un şanţ şi acoperit apoi din nou; iar mîna mea stîngă s-a izbit de clanţă. Amîndouă mîinile mă dureau cînd am coborît şi m-am îndreptat prin întuneric spre Hedwig; stătea acolo cum stătuseră fetele care mă acostaseră uneori cînd treceam seara pe cîte o stradă întunecoasă: fără palton, în pulovărul ei verde crud, cu faţa albă încadrată de părul negru, avînd decolteul în formă de inimioară şi mai alb — dureros de alb — iar gura ei părea trasă în tuş negru.

Stătea nemişcată, fără să spună nimic, fără să mă privească, iar eu am apucat-o de mînă şi am tras-o spre maşină fără să scot nici un cuvînt.

Se strînsese lumea, pentru că scrîşnetul frînei mele răsunase în liniştea străzii ca o trîmbiţă şi am deschis repede portiera, aproape că am îmbrîncit-o pe Hedwig înăuntru, am trecut iute pe partea cealaltă şi am demarat în grabă. Abia după un minut, cînd ne aflam demult prin spatele gării, am avut timp să mă uit la ea. Era albă ca varul şi şedea dreaptă ca o statuie.

Sub un felinar, am oprit maşina. Era o stradă întunecoasă, iar lumina felinarului cădea pe un parc, decupînd din întuneric o bucată rotundă de gazon; de jur împrejur era linişte. — Un bărbat m-a acostat, un bărbat, îmi spuse Hedwig, şi m-am speriat pentru că încă mai privea drept înainte ca o statuie. A vrut să mă ia cu el sau să mă însoţească şi părea aşa de drăguţ: avea o servietă sub braţ şi dinţii erau puţin îngălbeniţi de tutun; era în vîrstă, cu siguranţă avea vreo treizeci şi cinci de ani, dar era drăguţ.

— Hedwig, i-am spus, dar ea nu s-a uitat înspre mine, abia cînd am apucat-o de braţ şi-a întors capul, şoptindu-mi: — Du-mă acasă — şi m-a surprins cu cîtă naturaleţe l-a inclus pe „tu“ în formulare.

— Te duc acasă, i-am spus, oh, Doamne.

— Nu, mai stai o secundă, spuse, şi mă privi, mă privi cu atenţie, cu aceeaşi atenţie cu care o privisem eu, dar acum eu mă temeam s-o privesc. Mi-au apărut pe frunte broboane de sudoare şi am simţit durerile din ambele mîini — şi ziua asta, această zi de luni mi s-a părut insuportabilă, prea lungă pentru o singură zi şi am ştiut că n-ar fi trebuit să ies din camera ei: descoperisem un tărîm şi încă nu-mi înfipsesem fanionul. Tărîmul era frumos, dar îmi era tot atît de străin pe cît era de frumos.

— Oh, Doamne, spuse ea încet, sînt atît de fericită că eşti mai drăguţ decît el. Mult mai drăguţ, brutarul nu era deloc pe atît de drăguţ pe cît părea. La şapte fix mă azvîrlea în stradă. N-ar fi trebuit să vii aşa de tîrziu. Acum poţi să porneşti, spuse. Am pornit încet şi străzile întunecoase pe care le străbăteam îmi păreau nişte poteci mlăştinoase în care maşina putea să se scufunde în orice moment; conduceam prudent de parcă transportam explozibil şi îi auzeam vocea, îi simţeam mîna pe braţul meu şi mă simţeam cum se simte cineva care a trecut de încercarea cea mare din ziua Judecăţii de apoi.

— Aproape că era să merg cu el, îmi spuse ea, nu ştiu cît ar mai fi trebuit să insiste, dar n-a insistat. Vroia să mă ia în căsătorie, vroia să divorţeze — şi avea copii, şi era drăguţ; dar a dat bir cu fugiţii cînd a văzut farurile maşinii tale măturînd strada. N-a stat lîngă mine decît un minut, şoptindu-mi grăbit ca oamenii care au puţin timp la dispoziţie — şi el avea doar puţin timp la dispoziţie: un minut, iar eu am trăit o viaţă alături de el în acel minut: îi cădeam în braţe, mă desprindeam din braţele lui: îi năşteam copii, îi cîrpeam ciorapii, seara, cînd venea acasă, îi luam servieta din mînă, îl sărutam după ce închidea uşa de la intrare; mă bucuram alături de el de noua lui proteză şi la fiecare mărire de salariu organizam o mică petrecere: făceam cozonac şi ne duceam la cinematograf, iar el îmi cumpăra o pălărie nouă, roşie ca marmelada de cireşe; făcea cu mine ceea ce ai fi vrut şi tu să faci şi îmi plăceau dezmierdările lui stîngace — l-am văzut schimbîndu-şi costumele, transformîndu-l pe cel de duminică într-unul de toată ziua cînd îşi făcea un costum nou de duminică — şi acesta avea mereu răscroiala mai adîncă — îşi făcea un costum nou şi copiii creşteau, purtau pălărioare roşii ca marmelada de cireşe, iar eu le interziceam ceea ce mi se interzisese şi mie întotdeauna: să se plimbe prin ploaie. Le interziceam din acelaşi motiv pentru care mi se interzisese şi mie: fiindcă pe ploaie copiii se strică repede... Am ajuns văduva lui şi am primit condoleanţe din partea firmei. Fusese contabil într-o fabrică de ciocolată — şi seara îmi destăinuia cît cîştiga firma lui cu bomboanele „Jussupoff“, cîştiga o avere — şi îmi porunci să nu divulg nimic, dar eu nu mi-am ţinut gura, a doua zi dimineaţa, la lapte, am şi povestit cît cîştiga firma lui cu bomboanele „Jussupoff“. N-ar mai fi trebuit să insiste decît un minut sau două, dar n-a făcut-o: a zbughit-o ca un iepure cînd a văzut maşina ta intrînd pe stradă. — Nu sînt un necioplit, domnişoară, îmi spuse.

Conduceam mai încet pentru că mîna stîngă mă durea îngrozitor, iar dreapta începuse să se umfle puţin; am intrat pe străduţa Juden atît de încet, de parcă traversam un pod care stătea să se dărîme. — Ce vrei, întrebă Hedwig, vrei să te opreşti aici?

Am privit-o atît de speriat, cum trebuie s-o fi privit acel bărbat.

— Nu putem să mergem la mine, îmi spuse, acolo mă aşteaptă Hilde Kamenz. Am văzut lumină în camera mea şi maşina ei parcată în faţa porţii mele.

Am trecut încet prin fața porții de la intrare, poarta aceea cafenie a cărei fotografie o voi revedea cînd va ieși din camera obscură: coli întregi cu porți — teancuri de coli cu porți ca și teancurile de timbre noi de scrisori care părăseau tipografia de stat.

O mașină vișinie era parcată în fața acestei porți.

M-am uitat întrebător spre Hedwig.

— Hilde Kamenz, îmi răspunse, este o cunoștință de-a tatălui meu. Ia-o după colț; am observat de la fereastra din camera mea că pe strada laterală e un loc viran: am zărit asfaltul întunecat, fîșia cafenie de pămînt la mijloc și de teamă că n-ai să mai vii niciodată, te și vedeam zăcînd acolo mort.

Am întors și am luat-o pe străduța Korbmacher, tot încet, și mi s-a părut că nici nu mai știu să conduc cu viteză. La cîteva case în spatele brutăriei era locul viran și ne-am uitat la calcanul din spatele blocului în care locuia Hedwig: copacii mari acopereau o parte din el, dar se putea vedea un rînd întreg de ferestre pe verticală: la parter era întuneric, la etajul întîi ardea lumina, la etajul al doilea era de asemenea lumină. — Uite camera mea, îmi spuse, dacă deschide geamul, putem să-i vedem silueta: ai fi căzut în cursă — și ea ne-ar fi cărat în locuința ei, o locuință ca-n basme, frumoasă cum sînt acele locuințe pe care întîmplarea le face să fie frumoase — dar la prima vedere îți dai seama că întîmplarea e doar bine ticluită și te simți ca atunci cînd, plecînd de la cinematograf profund impresionat de film, auzi pe cineva că spune la ieșire, în fața garderobei: nu-i rău filmul, păcat că muzica e slabă. — Uite-o ...

În românește de MARIANA LĂZĂRESCU

ALEXANDER KLUGE

FLOTA STELARĂ

1. Statul major

Dorul de patrie naşte aventura.

Vestul Galaxiei, etajul şefilor de stat major ai flotei. Aprilie 2043.

Hinnerke: Patria odată distrusă, rămîn doar *valorile* ideale care mai menţin societatea unită. Dacă nu mai putem pune în mişcare condiţiile reale de conducere prin statul major al flotei, va trebui ca cel puţin să menţinem mişcarea în domeniul valorilor ideale. Lucrul principal este să ne mişcăm. Dacă ne mişcăm printre stele străine, atunci „Patrie, stelele tale" va deveni dintr-o idee un principiu real. Facem aici deosebirea între *structură* (Gestalt—eidos) şi *structurare* (Gestaltung—idee). Vedeţi deci că ceea ce este important pentru mine este luarea în *considerare activă*, prioritatea „*structurării*". În statul meu major nu pot fi utilizaţi, de altfel, decît cunoscători ai lui Platon.

Noi cei din generaţia căilor stelare (von Thiersch, Boltzman, Zwicki, Dorfmann, Heuber, von Ungern-Sternberg etc.) ţinem cu toată puterea de patrie, chiar dacă patria aceasta nu se mai lasă palpată decît în formă îngroşată, adică în forma de putere stăpînitoare. Von Thiersch: „Palpare este desigur o exagerare. Cum vreţi să palpaţi „patria în formă îngroşată?" După ce, dragă Boltzmann ţi-au fost amputate ambele braţe, nici nu ai mai putea pune mîna pe o patrie care există în realitate, de exemplu copaci şi tufe.

Boltzmann: În ce mă priveşte sînt optimist. Oricum, întregul dumitale torace şi o parte din bazin ţi-au fost recent strivite, dragă Thiersch şi au fost reconstruite integral de o echipă de medici. Nu-mi mai fac prin urmare nici un fel de griji cu înlocuirea braţelor mele.

Medicii au izbutit să aducă pe soldaţii acestui batalion de vîrf, fără nici o osteneală, la o longevitate de 160 de ani aşteptată, chiar dacă vreunul dintre ei a căzut trecător în luptă sau nu.

Heuber (prin megafon): Înţeleg patria ca o împrospătare a forţelor prin întoarcerea la natură şi pe cît se poate în mod direct. Drawitz atrăsese deja atenţia asupra unor fenomene de privaţiune. Cred că suferim din pricina aceasta. Se impune o anumită grabă. Deoarece nu putem rezolva problema prin muncă reală — pe care aş indica-o ca „structurare" (Gestaltung) în sens mai strîns — de pildă prin realizarea de movile, de deşerturi vizibile, tundre, suprafeţe de zăpadă, cariere de piatră etc. mi-e dor în special de regiuni relativ solitare, limpezi, cu

*Alexander Kluge, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, edition suhrkamp SV, Frankfurt, a. M., 1974

mușchi, cu podbeal, dar de fapt cu puțină vegetație și pe cît se poate fără vecini, deci cu liniște etc.), există pericolul ca sub presiunea acestor nostalgii să nimerim pe căi greșite.

O încercare de procreație spontanee. În terenul administrației marțiene de odinioară lucra un grup de cercetători la perfecționarea unui sistem de arme. După distrugerea statului major competent al flotei, grupul acesta de cercetare rămase deodată fără lucru. Existența sa nu se mai putea stabili din documentele rămase de la statele majore ale flotei. Din comportarea acestui grup de lucru se vedea acum clar că dedesubtul sarcinilor de producție ce reveneau acestui grup, exista *nostalgia de nestăvilit* de restabilire a patriei (așa cum o înțelegea el), activată în forma unui proces de lucru de sine stătător. Grupul acesta realizase un lichid de substanță organică, ce parcursese în decurs de cîțiva ani fazele vieții din mările primitive, faza amfibică parcursă de saurieni și de mamifere. Savanții au căutat, dată fiind graba specială legată de nostalgia lor, să scurteze prin încrucișare perioada de evoluție dintre saurienii primitivi și oamenii primitivi. Descoperit de conducerea flotei, grupul a fost imediat distrus, tocmai cînd se afla pe punctul de a încerca o variantă de ființe umane vii în teren liber. În afară de aceasta, există deja, îngrădită, o generație de mini-saurieni capabili de zboruri cosmice.

Norma delfinică. Racheta care din cauza defectării unui mecanism de comandă s-a lăsat pe Marte la 26 martie 2052, era pe jumătate inundată cu apă sărată, în cealaltă jumătate era „uscat". Echipajul era format în parte din personal al flotei, în parte din delfini. Nava aparținea unui grup de marină care încerca simbioza și scindarea conducerii navei între două echipaje simbiotizante. În conducerea flotei existau adversari hotărîți ai acestei încercări de simbioză. Aceștia se temeau de excese sexuale între simbioți. În adevăr, între jumătatea inundată și jumătatea de uscat din navele aflate la mal, se schimbaseră drăgălășenii, dar nu fuseseră mai excesive decît sînt între oameni și între animale. În clipa decisivă a avariei, prejudecata de rasă a celor răspunzători cu acțiunea de salvare a făcut să nu mai fie căutată cu insistența necesară nava avariată. Ea a fost găsită mai tîrziu, prădată, în vecinătatea craterului Schiaparelli.

Un caracter tipic de generație de căi stelare. Von Thiersch.

Fostul director al închisorilor din Berlin, guvernatorul de mai tîrziu al sistemului Sirius, a putut constata în mai multe cazuri că, cu toată voința de vitejie — adică voia să conteze ca viteaz —, nu știa ce înseamnează să fii viteaz, adică nu știa „de ce trebuia să te temi și de ce nu trebuia să-ți fie frică". „Știa, că nu știe nimic". A relua un studiu i se părea penibil. Se îndoia, de asemenea, că academiile aflate în subordinea sa, puteau servi suficiente informații în domeniul supus stăpînirii sale. De ani de zile, Von Thiersch văzuse că îmbătrînește și că nu știa nimic, dar nu avea încredere în succesorii săi (de ex., în guvernatorul locțiitor Heinz Gervais). Din motivele acestea a continuat să rămînă în funcție și făcea greșeli pe care le considera ca „cele mai puțin odioase". Pentru a nu comite greșeli excesive și pentru a nu le lăsa să se aglomereze, se abținea pe cît se putea de la orice fel de intervenții. Munca sa zilnică esențială consta în a sta la dispoziția medicilor care să-i supravegheze starea sănătății.

2. Decadenţa flotei

Desfiinţarea armatelor (2046–2058). Nimeni n-ar fi putut desfiinţa premeditat armatele şi flotele. Ele erau gata să ucidă pe oricine s-ar fi opus intereselor lor. Contra unui singur lucru erau nepulincioase, armatele: foamea de bani a soldaţilor lor.

Criminalul stelar H.H. Bootszweck. Criminalul stelar sîrmos îşi trecu ochii săi de porc viclean peste garda sa personală şi dădu comanda „decolare". Şapte maşini de război argintii părăsiră adăpostul camuflat de pe planeta nelocuită.

Cînd era vorba de obţinut extra-profituri, H.H. Bootsweck nu ezita să distrugă un soare din cea mai de preţ categorie spectrală. (Steaua Wolf-Rayet). Dispuse aşadar să se ducă explozivi cu putere de 20 milioane megatone, în unităţi uşor de mînuit, în lăzi de doi metri, la steaua albastră Yota din „spada" Orionului. Introduse adînc în interiorul soarelui şi aprinse acolo, acţiunea aceasta, interzisă, şoca echilibrul radiaţiei şi gravitaţiei soarelui, făcînd masele lor de gaz să colapseze. Uriaşul balon se comprima într-un bulgăre central, într-un „soare negru", a cărui materie se denatura şi nu mai radia lumină. La operaţiunea aceasta se producea în jurul unui miez central al fostului soare un nor de materie comprimată la extrem, ce se roteşte; *H.H. Bootszweck aştepta cu nerăbdare să-l exploateze.* Un degetar din materia aceasta „denaturată", grea de cîteva milioane de tone, un mini-bulgăr, deşeu din soarele uriaş acum „mort", a făcut din Bootszweck un miliardar. Şeful comisiei de anchetă Adam A. Komorowski, fratele purtătorului de briliante, a făcut în vara anului 2048 reclamaţie împotriva lui Bootszweck pentru crimă stelară. Mai era în vigoare dreptul administraţiei marţiene care pedepsea stingerea stelelor cu stingerea delincventului. Bootszweck dispăru. O expediţie de pedepsire a fost pusă pe urmele lui.

Expediţia de pedepsire fu miluită pe parcurs. Cele şapte flotile care au urmărit navele fugarului H.H. Bootszweck nu au mai revenit niciodată la bazele lor. Unii dintre mercenari au fost racolaţi în timpul manevrei de alimentare cu carburant în vecinătatea cosmoportului stelei Kapteyn de către agenţii criminalului stelar Adolf Koenig. Adam A. Komorowski a fost împuşcat de proprii săi oameni în timp ce, cu cadiatorul în pumn, voia să împiedice pe ofiţerii săi să demonteze metalele nobile de preţ din cabina de comandă a uneia din astronavele de vînătoare.

Regi ai aprovizionării. Ei vînd spaţii de transport şi de extra-alimentări, mărfuri de cantină, muniţii şi nave întregi şi cumpără de la armată fier vechi, planete ieftine pe care le vînd mai departe. Ofiţerii rămaşi nevînduţi se aflau în pericol de a fi împuşcaţi din ascunzătoare sau erau siliţi să urce în nave cosmice furnizate ca fiind noi de către negustori dar care aveau defecte mortale. (...)

O faptă zguduitoare, rămasă fără sens.

Pe Plutoluni fusese staţionată flotila de vînătoare Nr. 10. Trupa aceasta viteazã trebuia să fie desfiinţată din pricina suprimării problemei care dusese la alcătuirea ei. Ameninţaţi în existenţa lor, oamenii ei şi-au îndreptat maşinile de război în direcţia cartierului general al flotei pe luna Titan, mai înainte ca inexistenţa lor ca trupă să fi putut fi făcută cunoscută personalului de teren şi de control.

Pe luna Titan trupele flotilei a 10-a de vînătoare şi-au părăsit în pas alergător şalupele de luptă, au arestat pe comandantul suprem al flotei Arcturus şi pe ofiţerii săi de stat major. Au scos ochii comandorilor conducători ai flotei care semnaseră desfiinţarea depunînd în cavităţile lor goale bucăţi mici fragmentate din

corpul lor. Lucrul acesta a fost fotografiat din toate părțile de către reporteri-fotografi ai cartierului central cărora rásculații le-au ținut pistoalele în umăr, predînd apoi flotei fotografiile prin linii de radio-foto. Urmarea a fost că fiecare om se agita împotriva conducătorilor ucişi ai flotei, iar flotila a 10-a de vînătoare a obținut noi domenii de activitate într-o zonă de frontieră a țării.

Avantajele valorilor amorale față de cele morale la conducerea trupelor de elită. Colonizații din Ben Hur, ai Plutolunii a treia, erau „ciobani" de statură mică, adică ei căutau cu ochi aprinşi să-i țină pe karakulii de fier în direcția radiației planetare şi să-i „rotească". Activitățile de îndeplinit pe cale tehnică erau realizate de bărbați şi de femei în salopete din plăcuțe Osram care se încălzeau pe dinăuntru. Şalupele distrugătoarelor flotei 326 au acostat în Vinerea Mare anul 2052 şi au alungat familiile de „ciobani" în buncărele lor subpămîntene sortînd pe femei. Violările nu le-ar fi dăunat însă femeilor cu mult mai mult decît o zi de lucru extrem de grea, care ar fi dus ocazional şi ea la leziuni ale unor țesuturi. La „ciobanii" aceştia prietenoşi există o oarecare înțelegere pentru înfometarea erotică a echipajului.

Comportarea trupei îndeplinea totuşi condițiile faptice ale unei crime militare. Temîndu-se de o reclamație, soldații au bombardat locul faptei lor, după ce s-au urcat în maşinile lor de război. Bombardamentul s-a soldat cu trupuri sfîrtecate, burți şi țeste sfîşiate, pierderi umane de neînlocuit pentru poporul de „ciobani" de pe luna aceasta solitară şi depărtată de soare. Pentru cei grav răniți nu exista nici o şansă de vindecare, deoarece secții chirurgicale nu existau în întregul domeniu al lui Pluto. Pe de altă parte, dorind să rămînă consecvent, comandantul şalupelor însoțitoare, care dispunea de medici şi de stații chirurgicale, a respins să fie tratați. Ca martori coloniştii aceştia erau inapți să funcționeze numai dacă erau considerați ca duşmani.

S-a încercat oare o mediere a intereselor opuse ale „ciobanilor" şi soldaților? A examinat oare cineva dacă interesul „ciobănițelor" de a fi lăsate în pace ar fi putut fi pus de acord totuşi cu interesul acestei unități subordonate a flotei pentru camuflarea actului precedent? O compensație la nivelul „moralității" recunoscut în acest sector spațial, era exclusă.

Cînd din însărcinarea statului major general afacerea aceasta a fost luată mai tîrziu în cercetare de către Ungern-Sternberg, acesta a subliniat: distrugerile acestea suplimentare (additional destructions) ar fi fost evitabile la orice alt nivel decît la acela al valorilor morale. Nu a avut totuşi curajul să depună în scris propunerea sa de a conduce trupele în mod „amoral". Pe baza unui principiu asemănător, ofițerul de stat major general fusese recent implicat de către Schwedler într-o controversă de presă. (...)

Planeta Planschwasser. Pe planeta aceasta avusese loc înainte cu şase ani o schimbare de guvern căreia i s-a spus Revoluție şi după care au început să se numere anii. În anul 6 al aşa-numitei revoluții au apărut imediat sub linia Kármán în atmosfera planetei mai multe maşini de război.

Acestea au fost trimise spre observarea planetei „revoluționate" de către guvernul central al sistemului Herrera I, sistem care se rotea în jurul unui soare verde, dublu. Guvernul central se temea de conflicte în cazul cînd planeta Planschwasser s-ar fi dezvoltat cu abatere de la restul sistemului.

„Dreptul este esența condițiunilor în care bunul plac al unuia se poate uni cu bunul plac al altuia după legea generală a libertății". Este vorba aşadar de o ştiință. Avocații guvernului central, dispuşi pe lîngă maşinile de război, nu posedau însă această ştiință. Guvernul a trimis aşadar pe domnul Dietritsch Milonka pe planeta Planschwasser cu intenția de a duce, pornind de la starea de drept,

disputa ascuţită, la un compromis. Juriştii parlamentului de pe Planschwasser erau însă de părere că o *observare* a planetei lor de către maşini de război ale guvernului central reprezintă o violare clară a dreptului internaţional. „Mai bine renunţăm la revoluţie şi murim în război decît să lăsăm problema aceasta de drept nelămurită".

Protestele înmînate presei de avocaţii republicii Planschwasser, au fost zadarnice. Încă în aceeaşi seară planoare spaţiale ale guvernului central, care pînă atunci continuaseră să se mişte deasupra liniei Kármán, adică în exteriorul zonei de suveranitate a planetei, în spaţiul cosmic, au coborît în poziţie de tragere. De acolo au asigurat corpuri de observaţie coborîte în atmosfera planetei, corpuri care puteau vedea tot ce se petrece pe Planschwasser, fie că era vorba de acţiuni, de mişcări sau doar numai de cuvinte.

Convocată imediat de către locuitorii lui Planschwasser, Curtea Supremă, în loc să se ocupe cu găsirea ştiinţifică a ieşirii din impasul situaţiei încurcate, a statuat pe planeta II Eridani asupra următoarelor: de fapt, zicea ea, nu era vorba de o revoluţie adevărată, ci doar de un alt fel de evoluţie. Nu se putea exclude totuşi că n-ar fi putut fi un punct de plecare al unei revoluţionări. Asupra acesteia guvernul central ar avea însă un monopol. Trebuie, prin urmare, lăsat în seama hotărîrii guvernului central dacă ar fi cazul să se ia măsuri de observare.

Guvernul central dispuse încercuirea planetei de către forţele flotei şi executarea de explozii de avertisment în apropierea părţilor populate ale planetei. Miliţiile de pe Planschwasser au deschis focul reglat asupra maşinilor de război ale guvernului central. În luptele duse a pierit o parte considerabilă a populaţiei acestei planete.

Mai tîrziu s-a stabilit ştiinţific: fusese posibilă desmembrarea planetei Planschwasser din sistemul Herrera I. În scopul acesta nu era necesară decît o schimbare a polilor cîmpurilor magnetice ale lui Planschwasser, prin care s-ar fi tăiat legăturile de transport cu sistemul. În momentul acesta însă, pe Planschwasser se stinsese voinţa spre o evoluţie proprie. Planschwasser a fost astfel fixată la antipodul ei faţă de poziţia de drept a guvernului central. O întreagă generaţie de jurişti şi de militari s-a ocupat cu „Răzbunarea pentru revoluţia pierdută".

Principalul este să înveţi să gîndeşti grosolan
Un gînd trebuie să fie grosolan
pentru ca în acţiune să ajungi la dreptul tău.

În româneşte de HORIA STANCA

ALEXANDER KLUGE

GRILAJUL DE CRISTAL

Mărturii

Imaginea ca idee

Punctul de plecare nu este o idee, ci o imagine. Prima imagine există întotdeauna, o idee fixă. Procesul însă poate să dureze uneori foarte mult. Să luăm de exemplu ultimul meu film, „Der Starke Ferdinand". E vorba în primul rînd de o stare de lucruri: întreprinderile nu sînt publice. Faptul, că am încercat să intru în întreprindere ca să mă documentez la fața locului, și că acolo am fost refuzat de acești „Werkschützer" (păzitori ai întreprinderilor) este ceva ce mă revoltă profund. Pentru că nu pot să-nțeleg, că oamenii investesc cea mai mare parte a forței lor de muncă și timpul lor în întreprinderi și că totodată se spune că întreprinderile nu sînt de domeniul public. Acestea sînt așa numitele raporturi de forță. Eu văd figura acestui tip de „Werkschütz" în fața mea. Ca urmare mă decid să fac despre acest lucru un film. Concepția durează cam doi ani, timp în care port această temă cu mine, în care mă documentez, caut locuri unde să pot pătrunde ca să ajung la informații în acest domeniu.

„Realitatea cotidianului nu este constituită"

Nu filmez aproape niciodată de două ori, pentru că oricum nu știu ce mai rămîne din scenă după montaj; mici erori se pot corecta prin montaj. Nici variante nu prea filmez. De regulă filmez o scenă o singură dată. Controlez dacă situația corespunde. Dacă este așa atunci tot ceea ce este rodul întîmplării are o acoperire prin această determinare. Firește există și scene care eșuează, acelea nu vor mai apare în film. Acest risc eu îl înfrunt într-o măsură foarte mare — și anume, că scena corespunde la început, dar actorii se îndepărtează de rol... Sau intervine hazardul și scena nu mai corespunde de loc... Nici realitatea cotidianului nu este constituită. Pentru mine principiul formei, formarea de către un autor este. de fapt, o greșeală. Sînt de părere că adevărata calitate a unui autor se află în atenția cu care selecționează o singură imagine din varietatea fenomenelor sociale, care apoi să funcționeze ca un grilaj de cristal. În jurul acestui grilaj, inițial ideea fixă, se cristalizează un context cu totul nou, și cu cît acesta se cristalizează după

După un interviu luat de Ulrich Gregor, inclus în volumul Herzog/Kluge/Straub, *Reihe Film 9*, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1976

legi proprii, cu atît mai atent trebuie să muncesc, de cu atît mai multă partinitate trebuie să dau dovadă. Aş putea fireşte să „ajustez" astfel de exemple, dar aceasta ar însemna să intervin din exterior. Sînt de părere că sarcina moaşei nu este să-i modifice pe copiii cu picioare prea lungi sau cu nas strîmb. Şi tocmai asta facem ca autori de film. Acest lucru nu este de a da ajutor naşterii. De cîte ori am putut, am evitat să „ajustez". Filmul nu este o problemă a autorilor, ci un dialog între spectatori şi autor. Aceasta este o treaptă foarte înaltă conflictuală, pentru că spectatorul este dinainte influenţat de toate operele pe care le-a văzut anterior, cît şi prin felul său greşit de a percepe, ca şi mine de altfel. Aceste două aspecte sînt opuse. Dacă eu fac abstracţie de nevoia spectatorului, şi el va face la rîndul lui abstracţie de nevoia mea. Prin urmare este vorba de un schimb. Pentru mine filmul se realizează în capul spectatorului şi nu pe ecran. Aici el are voie să fie permeabil, slab, casant; atunci spectatorul devine activ şi imaginaţia lui poate pătrunde... Dar, fireşte, ar fi exagerat să afirm că în timpul filmării mă gîndesc la spectatori, ci mă gîndesc la situaţia pe care o filmez. Din ea fac parte colectivul, eu însumi, actorii, conţinutul obiectiv al scenei — acesta din urmă poate fi întotdeauna stabilit...

Realism şi antirealism

Mi-am propus să fiu realist. Aşa aş vrea să fiu. Pentru un comportament realist însă e nevoie de o anumită energie, căci realismul nu este o stare naturală, el se cere produs. Starea naturală este ideologie, visare. Dacă protestez împotriva principiului de realitate, împotriva a ceea ce îmi provoacă realitatea, atunci sînt realist. Prin urmare sînt realist dintr-un motiv antirealist. Şi această dialectică duce pînă-ntr-acolo încît uneori nesocotesc toate metodele realiste, în timp ce vreau să fiu realist. De aici patosul cu care mă obsedează aceste probleme: problema atenţiei sau a răbdării, cu toate că nu-mi stă în fire să fiu răbdător... De fapt toată lumea ar trebui să aibă răbdare: autorul, criticul, toţi care percep precum şi spectatorii; însă nu-i pot constrînge. Şi chiar şi această atenţie şi răbdare sînt sfărîmate de dorinţa fierbinte de a avea succes cu orice preţ. Asta îmi aduce aminte de sora mea şi de „Frauen und Film". Cunosc această energie, această direcţie. Sora mea spune cu vehemenţă: „Atîta resemnare, atîta lipsă de speranţă într-un scenariu în care această femeie care este într-adevăr interesată de politică şi acest bărbat care este cel puţin blajin, nu realizează nimic politic în familia lor..." Citesc tot ce le cade în mînă. În scenariu sînt cuprinse de fapt mai multe procese interioare decît în film.

De aceea montajul este mai dificil, pentru că aici este necesar un proces de comunicare pe care nu-l aprob întru totul. Am convingerea că un material turnat lejer n-are nevoie de punţi de legătură şi se povesteşte singur. Ceea ce fac acum spontan, s-ar spune, conţine mai multă raţiune decît ceea ce fac planificat.

Filmul de autor

Părerea mea este că noţiunea de „Autorenfilm" este foarte actuală. Este oportunism curat să te detaşezi de el. Dacă te îndepărtezi de această noţiune rezultatul este fie un film comercial, fie unul de meseriaş. Eu pot fie să lucrez subiectiv, fie într-adevăr obiectiv. Iar între acestea două nu pot să fac decît ceva neprofesional. Aceasta este părerea mea despre dezvoltarea tînărului film care reneagă filmul de autori. Fireşte există şi aici o problemă: el tinde spre subiectivism. El are nevoie de un alter ego faţă de care se corectează. El trebuie să se elibereze de individualismul său. Dar asta nu este posibil decît sugrumînd temperamentul său şi devenind academic.

Limbajul filmului

Contextul în film este averbal. Dacă l-aş exprima în cuvinte ar fi deja o interpretare, deci nu acelaşi lucru... în filmele mele apar. Şi secvenţe din alte filme -citate, am putea spune, cum ar fi secvenţa din «Ceapaev» şi «Octombrie», precum şi cîntece politice din acele filme. Verific ca ele să poată fi şi cîntecele şi filmele preferate ale personajelor mele. Am nevoie de „la"-ul diapazonului care să-mi arate unde să încep. Acest început îl constitue tocmai filmele acestea. Ele nu sînt citate ale conţinutului ci sînt citate ca ceva real în contrast cu irealul unui film artistic. Sînt adeptul unei anumite forme a filmului. Să luăm de exemplu „Arsenalul" lui Dovjenko. Acel film sovietic mut este cel mai liber şi direct canon de forme din cîte cunosc eu în cinematografie.

„Mai puţine provocări: dramaturgia pauzei"

Valoarea de întrebuinţare este pentru mine o categorie. „Utilitatea" este pentru mine o noţiune prea neutrală. Valoarea de întrebuinţare pentru spectatori în schimb este o categorie foarte consistentă, iar această valoare presupune ca eu să ţin seama de însuşirile spectatorului şi de sfera sa de interese. Iar aici trebuie să mă declar încă o dată de partea cuiva. Pot să mă adresez conştiinţei spectatorului şi înţelegerii sale pentru arta cinematografică; dar tocmai asta nu fac. Mă adresez însuşirilor care sînt sugrumate în om făcînd parte dintr-o clasă: nemijlocit deci mă adresez spontaneităţii, capacităţii de memorare, de asociere. Însuşirile organizate: logica, judecata de valori şi aşa mai departe, le resping acolo unde pot...

Noţiunea de „distractiv" este o noţiune mixtă, de care nici nu m-aş ocupa. Un aspect al noţiunii este ceea ce Brecht numea „Das Kulinarische". Nu pot să determin spectatorul împotriva voinţei sale să perceapă — Mai degrabă se va uita în altă parte. Deci interesul meu este să împac tensiunea pasională a spectatorului cu ceea ce a perceput în film. Mai puţine provocări într-un film este lucrul cel mai important pe care aş putea să-l sprijin, dacă vreau să reacţioneze spontan. Aş spune deci: Nu dramaturgia unei şcoli după instrucţiuni obligatorii ci dramaturgie în pauză; aici se află un moment spontan şi un moment al desfătării. Pentru acest lucru mă lupt mereu. Este şi foarte important pentru o parte din cunoaştere...

Cinematograf, televiziune şi noua productivitate

Găsesc că ce am stabilit în cadrul înţelegerii dintre cinema şi televiziune a înlăturat sciziunea artificială conform căreia un film aparţine fie numai televiziunii fie numai cinematografului. Produsele care se nasc au, fireşte, un aer de meseriaş şi oglindesc în primul rînd ambiţia autorilor. Dar oricum forţa productivă a crescut, de exemplu în loc să iasă banii germani în străinătate a sosit forţa de muncă de la Rohmer în Republica Federală; Hartwig care pînă acum a făcut numai reportaje despre asistenţa medicală l-a adus pe Sam Peckinpah; Waldleiter şi Geissendorf s-au asociat — toate aceste combinaţii sînt noi în republica federală şi filmul este mai puternic decît tot ce a produs Waldleiter pînă acum. Atît în filmul tînăr german cît şi în filmul mai „vechi" german s-a născut o nouă productivitate pe baza schimbărilor din politica filmului. Dacă se rupe o barieră artificială care împiedică forţa productivă, de exemplu cea dintre televiziune şi cinema, automat se realizează o creştere de productivitate şi publicitate, o creştere a fanteziei, în ultimă instanţă.

În româneşte de KRISTINE LAZĂR

WERNER HERZOG

MERSUL PRIN GHEAȚĂ

Jurnal
MÜNCHEN—PARIS
23.11.—14.12.1974

Pe la sfîrșitul lui noiembrie, m-a sunat un prieten din Paris și mi-a spus că Lotte Eisner ar fi grav bolnavă și probabil va muri. Eu ziceam că așa ceva nu se poate, nu în acest moment, filmul german nu se poate încă dispensa de ea, nu trebuie să acceptăm moartea ei. Mi-am luat o jachetă, un compas și un sac de voiaj cu cele strict necesare. Cizmele mele erau solide și noi, încît aveam încredere în ele. Am plecat spre Paris pe drumul cel mai scurt, cu credința sigură, că va rămîne în viață, dacă voi veni pe jos. Și, în rest, voiam să fiu singur cu mine.

Ceea ce am scris pe drum, n-a fost gîndit pentru cititori. Acum, cu aproape patru ani mai tîrziu, luînd în mînă micul caiet de însemnări, am fost teribil de impresionat, iar dorința de a arăta textul și altora, necunoscuți mie, a învins timiditatea de a deschide larg poarta pentru cei din afară. Am omis doar cîteva fragmente foarte personale.

W.H. *Delft, Olanda, 24 mai 1978*

Sîmbătă, 23.11.74

După aproximativ 500 metri, am făcut primul popas lîngă spitalul Pasing, urmînd ca de acolo să pornesc spre vest. Cu compasul mi-am stabilit direcția spre Paris; acum o știu pe dinafară. Achternbusch sărise dintr-un autobuz VW din mers și n-a pățit nimica. A mai făcut apoi o săritură, după care și-a rupt piciorul, iar acum se află la secția cinci.

Lechul, i-am spus, va deveni o problemă, pentru că are prea puține poduri. Oare sătenii te trec rîul într-o barcă cu visle? Herbert[1] *îmi dă în cărți, minuscule, de mărimea unei unghii, pe două rînduri, a cîte cinci, dar nu știe cum să le tălmăcească, pentru că nu găsește hîrtia cu interpretările. Apare „The Devil" și în rîndul doi „The Hanged Man", spînzurat pe dos.*

Soarele, e ca într-o zi de primăvară, o adevărată surpriză. Dar cum să ies din München? Ce-i preocupă oare pe oameni? Caravane, mașini deteriorate, oferite spre

---

1 Herbert Achternbusch, scriitor și regizor de film din RGF

vinzare, o linie automată de spălat maşini. Gîndurile despre persoana mea mă fac să descopăr un lucru: tot restul lumii se armonizează.

O singură idee atotstăpînitoare: să plec de-aici. Oamenii mă înfricoşează. Eisner... nu trebuie să moară şi nu va muri, eu nu permit să se întîmple aşa ceva. Paşii mei se aşează ferm! Acum vibrează pămîntul. Cînd merg, merge un bizon. Cînd mă odihnesc, se odihneşte un munte. Nu! Nu-i este îngăduit. Nu va muri. Cînd voi fi la Paris, va trăi. Nu va fi altfel pentru că nu poate fi. Nu trebuie să moară! Mai tîrziu, poate, cînd îi vom permite. Pe un cîmp înmuiat de ploaie, un bărbat alerga după o femeie. Iarba este culcată şi murdară.

Gamba dreaptă ar putea să-mi dea de furcă, poate şi cizma stîngă, în partea din faţă. În timpul mersului îţi trec atîtea prin cap, creierul e dezlănţuit. Aş fi putut avea un accident cu puţin înainte. (...)

Nu-mi pasă unde voi dormi. Un bărbat, în blugi strălucitori din piele, merge în direcţia est. „Katharina", se strigă, şi ea apare cu o tavă cu budincă în dreptul pulpelor; se strigă în direcţia sud, pentru că sînt atent: „Valente" răspunde careva de la masa principală. Veselia cuprinde masa. Un bărbat la o masă lăturalnică, pe care l-am crezut ţăran, se dovedeşte deodată a fi, cu un şorţ verde legat, crîşmarul. Treptat mă-mbăt. O masă mă irită din ce în ce mai mult, aproape de mine, pentru că este plină cu ceşti de cafea, farfurii şi torturi, dar absolut nimeni nu stă la ea. De ce nu-i nimeni? Sarea aspră a covrigilor mă încîntă atît de mult că n-am cuvinte s-o pot spune. Acum, deodată, tot localul priveşte într-o direcţie, fără ca acolo să se-ntîmple ceva. După aceşti cîţiva kilometri pe jos, ştiu că nu sînt în toate minţile. Ştiinţa vine de la tălpi. Cui nu-i arde limba, îi ard tălpile. În faţa gospodăriei îmi atrage atenţia un om slab care stă într-un scaun cu rotile, dar nu e paralizat, e un cretin, pe care îl împinge o femeie de care nu-mi aduc aminte. Pe jugul pentru boi atîrnă felinarele. În zăpada din spatele lui St. Bernardino era să mă ciocnesc cu un cerb, cine se aştepta la vînat, la un vînat atît de măreţ? În văile munţilor îmi aduc mereu aminte de păstrăvi. Aş vrea să spun că trupa avansează, trupa este obosită, trupa a învins ziua. Crîşmarul cu şorţul verde, după cum îşi apleacă faţa la cîţiva centimetri deasupra listei de bucate, este aproape orb. Da, el este crîşmarul.

Aici înăuntru se aprinde lumina, înseamnă că afară ziua se apropie de sfîrşit. Un copil într-un hanorac, nesfîrşit de trist, bea cola, înghesuit între doi adulţi. Aplauze pentru muzică. Totul este bine, cînd se termină cu o raţă bună, întrerupe crîşmarul tăcerea.

Afară, în frig, primele vaci, mă înduioşează. În jurul gropii betonate, gunoiul abureşte: două fete merg pe patine cu rotile. O pisică foarte neagră. Doi italieni împing împreună o roabă. Ce puternic miros de arătură! Corbii zboară spre răsărit iar în spatele lor soarele s-a lăsat foarte jos. Arături grele şi umede, păduri, multă lume pe jos. Unui cîine ciobănesc aburii îi înconjoară botul. Alling, cinci kilometri. Pentru prima dată mi-e frică de maşini. Pe arătură au fost arse reviste ilustrate. Zgomote, sunete de parcă ar bate clopotele din turnuri. Ceaţa se lasă mai jos, vapori de apă. M-am blocat între arături. (...)

Cît de mult ne-am transformat în maşinile în care stăm, se poate vedea după feţe. Trupa se odihneşte cu piciorul stîng în frunzişul putrezit. Mă obsedează porumbarul, vreau să spun: cuvîntul porumbar (Schlehdorn). În locul acestuia se află încă o jantă de bicicletă, fără cauciuc, pictată cu inimioare roşii. În curbă, după urme văd că au derapat maşini. O cabană forestieră trece pe lîngă mine, mare cît o cazarmă. E şi un cîine acolo, un monstru, cît un viţel. Ştiu într-o clipă că ăsta mă atacă, dar din fericire uşa este deschisă brusc, iar viţelul intră fără zgomot. Pietrişul îmi pătrunde în priviri, apoi sub tălpi, înaintea mea solul se mişcă. Minore în minifuste

se pregătesc să se urce cu alți minori pe motorete. Las o familie să treacă pe lingă mine, fiica se numește Esther. Un lan de porumb, nerecoltat și cenușiu în iarnă, geme, și totuși nu-i vînt. E un cîmp care se cheamă moarte! Am găsit o foaie albă velină pe jos, îmbibată de apă, și am ridicat-o dorind să pot citi ceva pe fața ei, lipită de ogorul umed. Da, s-ar fi putut să fie ceva scris. Acum cînd descopăr că nu-i nimic, jur că sînt dezamăgit. (...)

M-am speriat cînd înainte de Alling am pătruns într-o capelă, pentru a găsi un posibil culcuș, dar înăuntru era o femeie care se ruga și un ciine Saint Bernard. Cei doi chiparoși din față au îngăduit fricii mele să treacă prin picioare într-un hău fără fund. În Alling nici o crișmă nu-i deschisă, am scormonit prin cimitirul întunecat, pe terenul de fotbal, apoi pe lingă o construcție nouă cu geamurile lipite cu material plastic. Cineva mă observă. Dincolo de Alling o mocirlă, bănuiesc că sînt colibe din turbă. Dintr-un tufiș se stîrnesc mierlele, un stol mare, speriat, care se pierde în bezna din fața mea. Curiozitatea mă aduce pe drumul bun, o casă de vacanță cu grădină zăvorită și poduri peste baltă; totul este închis. Mă descurc în stilul direct, învățat de la Joschi. Întîi sparg un oblon, apoi un geam se face țăndări și sînt înăuntru. În interior, o băncuță pe colț, luminări groase: sînt decorative, dar ard; pat nu există, doar un covor moale, două perne, o sticlă încă plină cu bere. O pecete roșie de ceară în colț. O față de masă cu un model modernist de la începutul anilor '50. Pe masă un rebus, rezolvat cu chiu cu vai pe ici pe colo, dar mîzgălelile de pe margine trădează că s-a ajuns la limita cunoștințelor. Rezolvate sînt cuvintele acoperămînt — pălărie. Vin spumant? — șampanie. Transmițător la distanță? — telefon. (...)

Luni, 25.11.

(...) Aproape de Klosterlechfeld: Lechul, după cum văd, n-ar fi fost o problemă, chiar fără poduri. Împrejurimile îmi aduc aminte de Canada. Cazărmi, soldați în cazemate din tablă ondulată, buncăre din cel de-al doilea război mondial. Un fazan se ridică la numai un metru în fața mea. Dintr-un butoi de tablă ies flăcări. O stație de autobuz părăsită pe care copiii au pictat-o cu cretă colorată. Vîntul bate într-un perete din plastic ondulat. E lipit aici un aviz care spune că mîine se întrerupe curentul, dar la o sută de metri în jur nu se găsește nici o instalație electrică. Ploaie. Tractoare. Automobilele au încă farurile aprinse.

Furtună dezlănțuită și ploaie torențială de la Lech pînă la Schwabmünchen. Asta e tot ce am putut înregistra. La mezeluri am stat nesfîrșit de mult și am premeditat crime. Personalul crișmei a înțeles totul dintr-o privire, ceea ce m-a potolit și acum mi-e bine. Afară un autoradar și poliția, am să fac mai tîrziu un ocol mare în jurul lor. La schimbarea bancnotei mele mari la bancă, am avut sentimentul că în fiecare clipă casiera va declanșa alarma și știu, sînt sigur, că ar fi zbughit-o imediat. Toată dimineața am avut o poftă teribilă de lapte. De aici înainte nu mai am hartă. Ceea ce-mi lipsește: o mică lanternă de buzunar și un leucoplast.

Cînd am privit pe fereastră, am văzut pe acoperișul din față un corb care stătea nemișcat în ploaie cu capul între umeri. Mult mai tîrziu se afla tot acolo, imobil și tremurînd de frig. M-a pătruns un sentiment frățesc și singurătatea mi-a invadat pieptul. (...)

Cu puțin înainte de Michenhausen (Münster?) am cotit din nou către vest, luîndu-mă după simțul meu lăuntric. Bășicile de pe degetele picioarelor îmi fac necazuri, nu bănuiam că mersul poate fi atît de dureros. Pe un stîlp telegrafic, un monteur agățat în curele stă nemișcat și fumează pipa privindu-mă cu nepăsare, încredințîndu-și toată greutatea corpului curelei întinse. În clipa în care m-am tîrît prin fața lui a încetat să mai fumeze și m-a urmărit mult cu privirea. Deodată m-am

oprit ca trăznit, m-am întors pe călcîie și am privit înapoi. Răsărise deodată o peșteră în stînca din spatele lui, iar peștera cu gura larg deschisă urla în jos spre mare. Toate rîurile unite își găsesc sfîrșitul în mare, iar grotescul s-a înghesuit pe malul mării, ea fiind omniprezentă în această lume. Deasupra mea, în aer, se iscă un șuier și un vaiet straniu, sînt planoarele care se rotesc deasupra povîrnișurilor. Mai încolo, către soare-răsare, de unde se aude bubuitul de artilerie, se profilează pe vîrful unui munte un radar. Enigmatic și mereu tăcut, ca o mare ureche ascultătoare, el emite însă și sunete, pe care nu le poate auzi nimeni, pînă în străfundurile universului. Nimeni nu știe cine a înălțat radarul, cine îl minuiește, cui i se adresează. Să aibă instalatorul de pe stîlp vreo legătură cu asta? Ce se holbează așa în urma mea?! Adeseori radarul se scufundă în nori, care apoi se deschid, soarele apune, în timp ce eu stau pe loc, zilele trec și radarul privește la nesfîrșit fix, nemișcat, spre cele mai îndepărtate margini ale universului. Deasupra pădurii, lîngă Sachrang, un avion a parașutat în ultimele zile ale războiului un aparat metalic, marcat cu un steag ce depășea vîrfurile copacilor. Noi copiii eram siguri că steagul se deplasa din copac în copac iar aparatul misterios o lua mereu înainte. Noaptea, tîrziu, bărbații au plecat și cînd s-au întors în zori n-au vrut să dea nici o lămurire despre ceea ce au găsit.

Peisaj frumos, cu dealuri, multă pădure, totul liniștit. Un uliu țipă. Pe troița din spatele meu este un inscris. Din zori și pînă în noapte, toate pot fi lesne schimbate ; atîta vreme cît voi mai fi pe acest pămînt, cu spaima morții voi trăi.

Pe sîngele vărsat al Vestitorului : dă-mi Doamne un sfîrșit împăcat! Timpul se-ndreaptă către veșnicie. (...)

Luni 2.12.

......Merg prin Prechtal, drumul urcă abrupt, nu prea sînt mașini, totul este învăluit în ceață și o umezeală permanentă stăruie în aer. Urc tot mai sus. Ferigă maronie, îndoită ; stă lipită de pămînt. Pădure înaltă și gropi adînci, cufundate în negură. Norii și ceața trec peste capul meu. Apa din zăpadă se prelinge peste tot, pe creastă merg numai printre nori, de pe pietre picură apa. Ochiul este mereu atras de lucrurile aruncate, de cutii goale, și altele. Picioarele se simt mai bine. Elzach, trebuie să telefonez ; să mă întorc oare?

Lîngă o fîntînă am mîncat o chiflă și m-am tot întrebat dacă trebuie să mă întorc. Sînt urmărit cu privirea de o femeie și o fetiță de după o perdea, o colivie de papagal servind drept camuflaj suplimentar. M-am holbat atît de nedumerit la ele, încît s-au retras. Nu mă întorc, continui. Brederbachtal, o văiugă pitorească, ușor în pantă, pășuni, cioturi de sălcii, case frumoase demne de Pădurea Neagră ; mai sus de Oberprechtal descopăr o frumoasă moară, intactă, cu roată, ca în abecedarul din clasa întîi. O bicicletă de damă aproape nouă este aruncată în rîu. Faptul m-a obsedat mult timp. O crimă? Un scandal? Bănuiesc că aici s-a petrecut ceva rural-sumbru, dramatic. O bancă vopsită în roșu este pe jumătate acoperită cu apă. O pisică a sărit de sus pe felinarul de deasupra intrării și nu îndrăznește să mai coboare ; e prea mult pînă jos. Se clatină cu felinarul în vînt. Furtuna de deunăzi, scrie în ziar, a înregistrat pe Feldberg viteze de uragan pînă la 160 km pe oră și pe Schwabische Alp maxime de peste 130 km. (...).

Nimeni, nici un om, tăcere apăsătoare. Dar în mijlocul acestora arde sinistru un foc aprins cu petrol. Pîlpîie un foc fantomă, e vînt. Jos, în portocaliul cîmpiei, văd perdele de ploaie, iar prevestirea și năruirea pămîntului fulgeră și arde pe bolta cerească. Un tren gonește prin ținut și trece prin munți. Roțile sînt incandescente. Un vagon ia foc. Trenul oprește, se încearcă stingerea, dar focul nu mai poate fi oprit. Se hotărăște continuarea drumului, repede, mai departe. Trenul pornește înainte, drept spre întunecatul univers. În bezna universului ard roțile și dogorește acel vagon.

Au loc prăbuşiri inimaginabile de stele, lumi întregi se năruie într-un singur punct. Lumina nu mai poate răzbate aici, pînă şi cel mai adînc întuneric ar putea fi lumină iar tăcerea, un vuiet. Universul nu mai e populat cu nimic, ci un gol negru, înfricoşător. Sisteme galactice s-au comprimat în antistele. O fericire imensă se răspîndeşte şi din această fericire se naşte acum un monstru. Cam asta e situaţia...

Un nor compact de muşte şi bondari îmi bîzîie în jurul capului aşa că trebuie să dau din mîini să mă apăr, dar mă urmăresc setoase de sînge. Cum voi putea face cumpărăturile? Voi fi izgonit din magazin cu tot norul de bîzîitoare de pe capul meu. Un fulger brăzdează sub mine cerul negru-portocaliu, trăznindu-l chiar pe Frenzel de la moară. Singurul său prieten era Sepp-furtuna. Frenzel de la moară şi-a petrecut ani de zile în podul casei, într-o casă de scînduri, pentru că nevasta lui Frenzel trăia jos în casă cu Sepp-furtună. L-au închis între scînduri şi el nu s-a împotrivit pentru că i s-a adus supă şi mîncare.

Singurătatea e bună? Da, e bună? Numai că există şi anticipări dramatice. Excrescenţe scîrboase, însă, se strîng din nou la malul mării!

Joi 12.12.

Am sunat la Pierre-Henri Deleau şi l-am trezit brusc din somn, el este acum singurul care ştie că vin pe jos. Nangis, drum absolut drept, se merge plăcut, pentru că pot păşi pe lîngă şosea. Frig, începe şi un viscol uşor, apoi ploaie. E teribil de rece, la liziera zăpezii dau de-un control al jandarmeriei, care a devenit foarte incomodă. Ogoare recoltate, grămezi de ruine din sfeclă de zahăr. Prin Provins am hoinărit de dimineaţă, vreo zece kilometri în total; creşte în mine voinţa de a termina totul, socotind că din Provins sînt cu certitudine 80 de kilometri pînă la Paris, la care se mai adaugă şi bucata de drum pe care am bătut-o, deci nouăzeci de kilometri buni. Nu mă voi opri din mers pînă nu voi ajunge. Noaptea asta încă şi apoi prima jumătate a zilei. Faţa îmi arde de frig. Azi noapte am dormit ceva mai bine, chiar dacă, ca întotdeauna în ultimele zile, m-am sculat la trei şi jumătate dimineaţa, pornind-o la drum. Întîi mers prin întuneric în oraşul de sus (Provins) şi mi-am imaginat cît de trist trebuie să fi fost acum o mie de ani, privind clădirile din jur. Un autobuz aproape gol mă depăşeşte, iar şoferul deschide din mers uşile pneumatice pentru a arunca afară chiştocul de ţigară încă aprins. Ambele uşi s-au deschis, şi cea din faţă şi cea din spate. Şoferul face asta din obişnuinţă, nu are călători aproape niciodată, iar autobuzul este mai totdeauna gol. Într-o bună zi, un elev cu ghiozdan, rezemat de o uşă din spate, a căzut din autobuz. A fost găsit după cîteva ore, pentru că singurii doi pasageri din faţă ai autobuzului n-au observat nimic. Dar totul era tardiv, deoarece copilul a murit în aceeaşi noapte. La proces, şoferul nu a avut argumente în apărarea sa. Cum aşa? a continuat el să întrebe zile de-a rîndul. Hotărîrea, de altfel, încă nu e luată. Din cauza frigului mîinile mele sînt roşii ca racul. Şi totuşi merg înainte.

Vineri 13.12

Am străbătut toată noaptea împrejurimile din marginea Parisului. Era ziua, atunci cînd bunicul meu a refuzat să se scoale din jilţul aşezat afară, în faţa uşii. Fundalul avea o gospodărie ţărănească; mai era, între două prăjini descompuse, o sîrmă pentru rufe cu cîrligele prinse. Răţuştele lipăiau într-o adîncitură plină cu noroi, în care se adunase puţină apă. La o oarecare distanţă o şură şi o căsuţă, în stilul celor care se construiesc pentru funcţionarii pensionaţi de la căile ferate. Pe linia ferată trecea un singur tren pe zi. Bunicul meu stătea în jilţul de piele, înfăşurat pînă sus într-o pătură. A refuzat, fără nici o explicaţie, să părăsească de acum încolo fotoliul. Şi pentru că vremea era bună a fost lăsat în pace; mai tîrziu, s-a construit în jurul lui un fel de chioşc provizoriu, ai cărui pereţi erau astfel făcuţi încît puteau

fi ușor montați sau demontați, în funcție de vreme. Acoperișul era dublat cu carton asfaltat. Prima clădire din spatele bunicului, după gospodăria țărănească, era crîșma. Lista de bucate cuprindea de toate, dar chelnerița spunea mereu că azi n-avem una, n-avem alta, abia s-au terminat, și preparatele de porc nici atîta, măcelarul dînd marfă foarte proastă. Rămînea numai peștele, de diferite soiuri, lucrurile desfășurîndu-se astfel zilnic, de cînd există localul. Mesele sînt despărțite de acvarii, în care există crapi, păstrăvi și chiar cîțiva pești exotici, printre care și un țipar electric care produce șocuri puternice de curent. Acești pești nu sînt luați niciodată și nici transformați în mîncare; de unde scoate bucătăria peștele rămîne deci propria ei enigmă. Cînd mi-e foame, mi-e foame rău, scrie pe fiecare dintre acvarii, și dacă se aruncă pesmeți în apă, peștii se luptă pentru ei. Bunicul a spus odată că are senzația că toate vertebrele i s-ar fi rupt și numai datorită speteazei jilțului se mai țin încă. Dacă s-ar scula, s-ar dezmembra ca o grămadă de pietre.

Unsprezece ani a zăcut bunicul în jilț, apoi s-a sculat, a intrat în crîșma din spatele chioșcului și a comandat de mîncare; a mîncat pește și cînd a vrut să plătească s-a descoperit că banii din buzunarul lui nu mai erau valabili, bancnotele se schimbaseră cu ani în urmă. Bunicul o vizită apoi pe bătrîna sa soră; se întinse acolo într-un pat și refuză să-l părăsească; bunica pur și simplu nu înțelegea nimic, cu atît mai puțin propria sa soră. Zilnic venea bunica și încerca să-l convingă pe bunicul să se scoale, dar acesta n-a vrut să audă nimic. După trei sferturi de an, bunica mai venea numai o dată pe săptămînă, în loc să mai vină zilnic și situația a rămas neschimbată în următorii patruzeci și doi. La nunta de aur a venit de două ori pe săptămînă, două zile succesiv, ziua nunții pica cu o zi înaintea zilei obișnuite de vizită. Drumul era destul de lung, bunica lua întotdeauna tramvaiul. După mulți ani s-a desființat însă tramvaiul, șinele au fost smulse din pămînt, și s-a înființat o linie de autobuze. La fiecare vizită, bunica căra cizmele bunicului, i le arăta și încerca să-l convingă să le încalțe și să se scoale. Bunica a căzut din autobuz împinsă de pasagerii care se îngrămădeau, a pierdut punga de plastic cu cizmele și înainte să fi putut să o ridice, autobuzul călcase punga. Ce să facă? Înainte de a-l vizita pe bunicul a cumpărat o nouă pereche de cizme. Cînd bunicul a văzut cizmele noi, a devenit curios, dacă-l vor strînge. Și-a încălțat cizmele, s-a sculat și a plecat împreună cu bunica, Peste doi ani și jumătate, bunicul muri după o seară de popice în care cîștigase totul. A murit de bucurie, deoarece pentru inima lui plăpîndă, ea a fost prea mare. (...)

Dimineața ajunsesem în suburbiile Parisului, dar pînă pe Champs Elysées mai era cale de o jumătate de zi; am mers pînă acolo pe picioarele care erau nesfîrșit de obosite, în stare de inconștiență. Un bărbat dorea să treacă printr-o pădure și n-a mai apărut niciodată. Un bărbat, pe o plajă largă, se plimba singur cu cîinele său mare. A făcut un infarct și pentru că lesa era prinsă de încheietura sa, a trebuit să înainteze, dar cîinele voia să fugă și era foarte nervos. Un bărbat avea o rață vie în traista de cumpărături. Un cerșetor orb cînta la acordeon, picioarele lui erau acoperite de la genunchi în jos cu o pătură în dungi. Femeia de alături ținea o farfurie de aluminiu, pentru bani. Lîngă ea se afla, de asemenea, o traistă de cumpărături din care ieșea capul unui cîine bolnav. Un cîine bolnav aduce mai mulți bani. Adeseori îmi pleca și mie privirea printr-o fereastră spre marea plajă de nisip. Erau valuri puternice, înspumate și numai vapori de apă în zorii zilei. Gias spune că vede pînă la sfîrșitul lumii.

Mai mulți chelneri au început urmărirea unui cîine care fugise dintr-o cafenea. Un urcuș ușor devenise prea abrupt pentru un om bătrîn care își împingea bicicleta, mergînd din greu, șchiopătînd și gîfîind.

Se aude muzică de harpă peruană cu o cîntăreață. Cloșcă exaltată, suflet obez...

În românește de GHEORGHE PASCU

JEAN-MARIE STRAUB

CONFRUNTAREA CU ISTORIA

Am ajuns să fac film, căzînd intr-o capcană. Pe neaşteptate, a apărut proiectul „Chronik der Anna Magdalena Bach". Pe atunci il cunoşteam puţin pe Bresson. Cunoşteam filmele pe care le făcuse, şi atunci m-am gindit că acesta s-ar putea să fie un material pentru Bresson. El m-a ascultat dar apoi a spus imediat: bine, dar acesta este proiectul dv.! Dacă aş fi ajuns la un altul, mai dornic de un material de film şi care n-ar fi fost Bresson, acela ar fi spus imediat: Tinere, foarte interesant, o să mă mai gîndesc. Şi cine ştie dacă n-ar fi făcut el însuşi din asta un film...

N-am creat eu însumi un subiect, pentru că nu mă simt suficient de tare, iar pe de altă parte nu cred că este realist să cer de la oameni să piardă o oră şi jumătate într-un cinematograf, preocupaţi fiind de un singur lucru, să spunem de un film pe care l-am făcut eu. Cred că zace mai mult în el, decit micile gînduri pe care le-am putea avea. Vreau să arăt ceva preformat, din trecut, ce ne-a implicat şi să-l ofer oamenilor ca să se confrunte cu el — la fel cum am făcut-o şi noi la rîndul nostru cînd am turnat filmul. Căci atunci cînd ne întîlnim cu un astfel de subiect pierdem orice discernămînt în această privinţă. Abia la sfîrşit, cînd filmul e montat, reuşim „diger" corect, de exemplu, textele lui Brecht. Atunci comunicăm rezultatul. Şi atunci cred că este important pentru memoria colectivă să punem în discuţie lucruri care tratează istoria şi privesc trecutul care este deja format. Ca să nu se piardă.

Şi aceasta am exprimat-o nu tocmai conştient, în felul nostru, cînd spuneam: Othon se adresează francezilor, dar este împotriva burgheziei. Pentru cei care-l cunosc pe Corneille, aceasta este ca o dezmoştenire verbală. Îl putem privi pe Othon şi ca pe o scrisoare din afară, să spunem către Pompidou, către putere...

Locurile trebuie alese nu numai pentru imagine, ci şi pentru sunet. Nu ca în cazul iubiţilor fraţi Taviani, ale căror ultime două lucrări le dispreţuiesc, într-adevăr, pentru că este ruşinos şi iresponsabil ce au realizat aceştia doi, din punct de vedere politic şi estetic. Ei spun: „Nu ne putem permite să filmăm în Italia cu sunet original, căci pretutindeni e zgomot". Asta este numai din comoditate. Dacă un motiv este frumos, se încăpăţînează şi devin prea comozi să caute un loc unde s-ar putea filma şi cu sunet. Pentru Moses und Aron *am vrut cit mai puţin sunete auxiliare, n-aş fi putut să filmez dacă mi s-ar fi spus „asta nu merge, pentru că e prea mult zgomot." Zgomotul a fost la fel de important ca şi locul...*

Istoria cu evreii în Germania, asta m-a preocupat. Întotdeauna, chiar de pe cînd eram copil, aici la Metz şi apoi ca student. Prima mea furie politică a fost cînd cu reînarmarea şi tot ce era legat de aceasta în Germania: toate rînduielile se sfărîmaseră, trădarea şi interzicerea partidului comunist, apoi, sau invers, partidul comunist a fost interzis tocmai pentru că protestase împotriva reînarmării. Germania era singura ţară care avea posibilitatea să se elibereze de asta, posibilitatea ei s-a pierdut apoi. O problemă care mă frămîntă mereu, pentru că am simţit şi în familia mea urme de antisemitism. Apoi, în timpul ocupării germane a Metz-ului: problema evreilor. Aveam de exemplu în Nicht versöhnt (Neîmpăcaţi) *o scenă. Aici porneşte la un moment dat o reflecţie: „Eşti evreu?" „Nu" Asta nu este o reflecţie, asta este doar întrebarea. Şi apoi, prin Schönberg, se dezvoltă în direcţia* Einleitung *ca şi în direcţia* Moses und Aron. *Proiectul următor de film este cel de-al treilea aspect al problemei. Acesta va fi un film în contextul italian.*

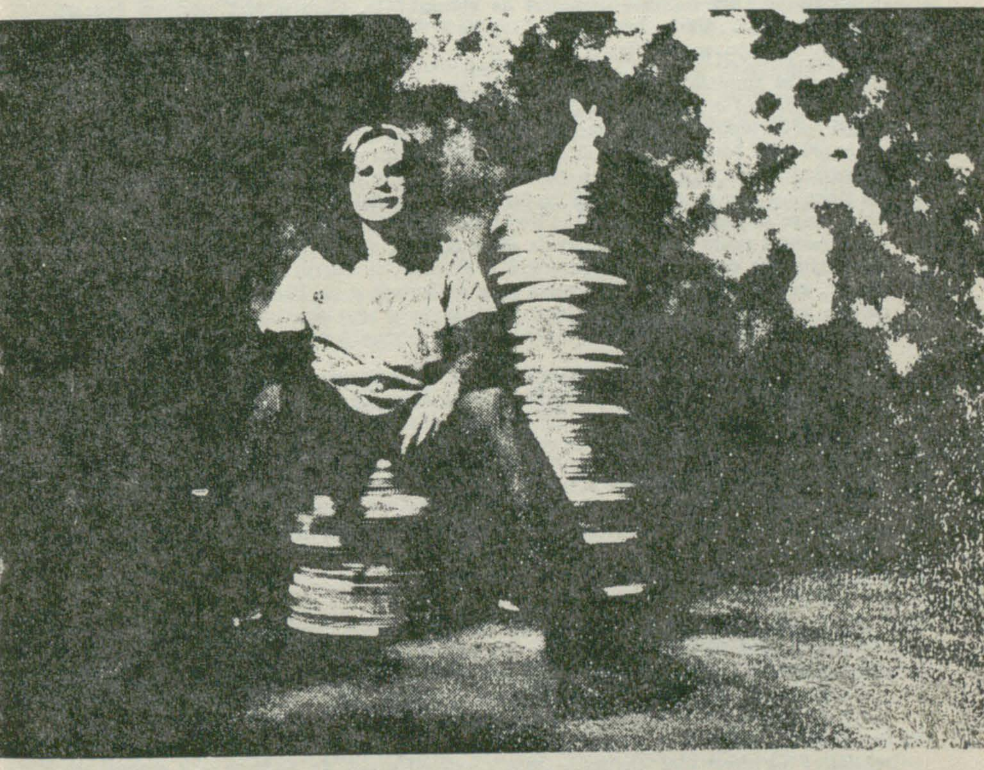
În româneşte de KRISTINE LAZĂR

ÎN EXCLUSIVITATE:

Secolul 20

CU REGIZOAREA

JUTTA BRÜCKNER



O convorbire
despre
filmul feminin german

de IOANA CRĂCIUN

DESPRE FILMUL FEMININ GERMAN

IOANA CRĂCIUN: Stimată doamnă Brückner, constituiți, după părerea mea, un element „exotic" în peisajul cinematografiei vest-germane contemporane, peisaj dominat de prezența (sau de amintirea) unor profesioniști de excepție, precum Schlöndorff, Herzog sau Fassbinder, și în care dumneavoastră — doctor în științe politice, dar o simplă amatoare și o autodidactă într-ale științelor cinematografiei —, v-ați integrat cu mare succes, depășind într-un mod aproape neverosimil handicapul lipsei unei minime pregătiri de specialitate. Cum a fost posibilă această performanță? ... Văd că zîmbiți ... De ce?

JUTTA BRÜCKNER: *Pentru că numai un interlocutor de sex masculin își poate închipui că handicapul cel mai serios pe care l-am avut de înfruntat în cariera mea cinematografică a fost lipsa unei pregătiri minime de specialitate, handicap ce ține, în ultimă instanță, de cuantumul mai mare sau mai mic de hazard ce determină meandrele oricărei biografii individuale. Nu, adevăratul handicap a fost unul de ordin supra-individual, un handicap cu rădăcini istorice, sociale și politice, handicapul cel mare a fost și continuă să fie faptul că sînt femeie. Și aceasta înseamnă că înainte de a începe să fac film a trebuit să învăț, de fapt să reînvăț să privesc în jurul meu, nu cu ochiul pasiv al femeii dresate să se miște și să perceapă spațiul din ce în ce mai îngust pe care societatea burgheză a binevoit, în cursul evoluției ei, să-l acorde femeii, ci cu ochiul activ al femeii care se bucură de o libertate de mișcare egală cu cea a bărbatului și care nu mai poate accepta să i se dicteze teritoriile în care îi este permis sau interzis să acționeze, deci să se manifeste, să se exprime.*

I. C.: Deduc din ceea ce-mi spuneți că a te naște femeie echivalează pentru dumneavoastră cu a suferi de o maladie oculară congenitală ... Mai exact, de o miopie care te împiedică să vezi dincolo de clasicele teritorii de acțiune, deci, de manifestare feminină, pe care le reprezintă bucătăria, soțul, copiii ...

JUTTA BRÜCKNER: *Așa e. Cuvîntul MIOPIE mi se pare simptomatic pentru condiția femeii. Știați că în secolul al XVII-lea, italiencele aveau obiceiul de a-și pune în ochi picături de beladonă, care le măreau pupilele, dar le lăsau practic oarbe?*

I.C.: Și care era rostul acestei auto-mutilări?

JUTTA BRÜCKNER: *Să fie frumoase, care altul?! Percepeau realitatea într-o manieră foarte vagă, în schimb, ofereau bărbatului priveliștea unui ochi languros, deci priveliștea dorită, așteptată. Ce spații mai putea cuceri un astfel de ochi, complet pasiv, dacă nu sclerozat? Să nu uităm faptul că, de-a lungul secolelor, văzul a dominat și a absorbit încet-încet toate celelalte simțuri, devenind un mod privilegiat de a poseda lucrurile și persoanele. El a luat locul violenței brute, fizice, care s-a refulat și s-a disimulat. Ochiul — prin excelență organ de apărare — a devenit un instrument rafinat de exercitare, evident, simbolică, a forței masculine. Neavînd — socialmente vorbind — nici capacitatea, nici permisiunea de a se mișca liber, femeile, spre deosebire de bărbați, n-au putut cuceri spații nici în mod efectiv și nici simbolic. Aceasta implică faptul că femeile nu au avut nici posibilitatea de a se servi în mod liber de ochiul lor, ceea ce a atras după sine o reducere progresivă a cîmpului percepțiilor lor. Rezultatele acestui proces istoric sînt multiple: unul dintre*

---

* Convorbirea a avut loc în 1983, la București

ele ar fi ceea ce psihologia socială numește dependența femeii de cîmpul ei de acțiune; într-adevăr, nu spun nici o noutate, afirmînd că femeia e mai dependentă din punct de vedere social și emoțional, mai puțin autonomă decît bărbatul, mai puternic pliată pe normele, pe convențiile de funcționare ale vieții sociale. Un alt rezultat, după părerea mea, absolut extraordinar, al aceluiași proces istoric este apariția și perfecționarea unui mecanism absolut fantastic, repet, de compensare a acestei „miopii", dacă nu chiar „orbiri" ; cum istoria occidentală — istorie făurită de bărbați, evident — reprezintă reducția cîmpului de senzații la văz, și cum femeile au fost excluse din acest proces, rezultă că celelalte simțuri au fost nevoite să preia, în cazul femeilor, și funcția îndeplinită în mod normal de organul defensiv care este ochiul. Așa se explică faptul că în ciuda izolării lor și a excluderii lor din viața, în primul rînd politică, a comunității, femeile și-au conservat sensibilitatea primară, naturală, o sensibilitate a cărei complexitate e dată de faptul că ea nu e centrată exclusiv pe văz. Și iată-mă revenind la handicapul cel mare de care vă vorbeam la început, la handicapul de a fi femeie, deci de a fi „mioapă", handicap cu mult mai greu de învins decît lipsa unei minime pregătiri de specialitate.

I.C.: Ați calificat această „miopie" a sensibilității feminine drept rezultatul unui proces istoric. Care va fi soarta ei, în condițiile unei integrări sociale totale a femeii? Va dispărea oare?

JUTTA BRÜCKNER: *Eu, una, așa sper ...*

I.C.: Odată vindecat de „miopie", ochiul feminin se va masculiniza?

JUTTA BRÜCKNER: *Nu, se va umaniza. Atît. Își va recîștiga identitatea mutilată, dacă nu chiar distrusă în decursul istoriei.*

I.C.: Este oare filmul, ca artă de a privi, terenul cel mai propice de manifestare a sensibilității feminine, pe care dumneavoastră ați calificat-o drept una necentrată pe văz?

JUTTA BRÜCKNER: *E foarte subiectiv ceea ce vă spun acum, dar pentru mine, ca individ, filmul nu constituie atît un teren de manifestare, cît o unealtă de care mă slujesc pentru a-mi reconstrui identitatea, pentru a mă autodescoperi, pentru a-mi reînvăța propria limbă — uitată de-a lungul secolelor —, dar, mai ales, pentru a mă re-creea pe mine însămi. Și dacă n-aș avea posibilitatea să mă slujesc de această unealtă care este filmul aș fi, spiritual vorbind, moartă. Cinematografia este viața mea, în sensul cel mai concret al cuvîntului, cinematografia este instrumentul cu care îmi re-creez propria persoană, nu pentru c-aș suferi de narcisim, căci în acest caz aș fi consultat de mult un psihiatru, ci dintr-o necesitate profundă și dintr-o dorință cît se poate de firească și de legitimă de a fi. Filmul este pentru mine un proces continuu de eliberare.*

I.C.: Nu mi-ați răspuns totuși la întrebare: cum pot face femeile film, atîta vreme cît „miopia" lor persistă? Ce poate vedea, ce poate spune un ochi care s-a *atrofiat* în decursul istoriei și care a început relativ de curînd să-și reia încet-încet funcțiile?

JUTTA BRÜCKNER: *Întrebarea dumneavoastră e provocatoare ... De partea cui sînteți?*

I.C.: Încerc să mă mențin pe poziții neutre, deși judecățile dumneavoastră sînt seducătoare ...

JUTTA BRÜCKNER: *Un ochi atrofiat, un ochi care învață din nou să vadă poate lua și trebuie să ia drept punct de plecare al umanizării sale priveliștea propriei sale*

scleroze, cu alte cuvinte, fiind vorba despre femei, priveliştea pierderii de către ele a percepţiei vizuale. Cinematografia femeilor este şi trebuie să fie — cel puţin în acest stadiu al dezvoltării ei — , profund analitică; ochiul femeii-regizor de cinema nu se poate mulţumi să privească doar în jur, el trebuie să se îndrepte totodată asupra lui însuşi; să perceapă actul percepţiei, să contemple actul contemplării, aşa încît să le permită spectatoarelor să-şi retrăiască traumatismele în solitudinea colectivă a sălii de cinema, să le ajute să-şi înţeleagă „miopiile", să le ofere soluţii efective de salvare.

I.C.: Înţeleg că filmul feminist este în primul rînd o armă ideologică şi politică, aşa cum teatrul reprezenta pentru Brecht un instrument de cunoaştere socială.

JUTTA BRÜCKNER: *Pentru noi, „brechtianismul cinematografic" nu este însă o opţiune estetică, ci o necesitate vitală. Este soluţia colectivă ce permite exorcizarea într-un cadru social a o serie de contradicţii de mai mare sau mai mică amplitudine, ce caracterizează condiţia femeii.*

I.C.: Ce relaţie există între mişcarea feministă de masă şi cinematografia de orientare feministă?

JUTTA BRÜCKNER: *În orice caz, nu una univocă; e drept că mişcarea feministă e principala furnizoare de regizoare feministe, dar există un număr important de femei-regizor care nu vin din această mişcare, şi aş aminti aici numele Margarethei von Trotta. Pe de altă parte, continuînd nominalizarea, aş aminti şi numele lui Helke Sanders, binecunoscuta regizoare şi editoare a revistei „Frauen und Film" (Femeile şi filmul", n.n., I.C.), prima şi singura revistă de critică de film feminist care apare regulat în Europa, pentru că Helke Sanders este una din principalele animatoare ale mişcării feministe din Germania Federală. Personal, raporturile mele cu această mişcare sînt de natură pur teoretică; sînt la curent cu tot ceea ce se scrie în legătură cu mişcarea feministă, dar nu fac parte din nici un grup şi nici n-am făcut vreodată. Evident că problemele şi preocupările mişcării mă implică personal şi-mi dau posibilitatea să-mi înţeleg mai bine propriile mele probleme. E foarte important să realizezi faptul că problemele tale sînt totodată problemele unei întregi categorii sociale; mi-am spus, nu o dată: sînt o neadaptată, am eşuat pe toate planurile, nu sînt bună de nimic, pot să mă sinucid, etc. Dar am avut şansa să descopăr că acesta era un fenomen general, şi asta mi-a dat putere şi curaj să povestesc o biografie privată ca pe un fapt social, ca pe un fapt general.*

I.C.: Aţi accentuat componenta politică a programului filmului feminist, statutul de armă ideologică al acestuia; dar pe tărîm estetic ce-şi propune filmul feminist?

JUTTA BRÜCKNER: *Filmul feminist îşi menţine şi în plan estetic statutul de armă de luptă; filmul feminist a declarat război clişeelor feminităţii, prezente în cinematografia tradiţională, deci în cinematografia bărbaţilor, feminitate redusă la două tipuri sau, mai bine zis, stereotipuri, antagonice: imaculata — femeia fatală; soţia — iubita; mama — prostituata; buna camaradă — monstrul sacru...*

I.C.: Dar masculinitatea nu-şi are şi ea clişeele ei cinematografice? Şeriful, de pildă... Sau gangsterul, cowboy-ul...

JUTTA BRÜCKNER: *Categoric! Numai că stereotipurile feminine sînt definite în termeni sexuali, în vreme ce stereotipurile masculine sînt definite în termeni profesionali. Diferenţa e simptomatică pentru condiţia femeii.*

I.C.: Mă înşel oare spunînd că un personaj stereotip nu poate exista în afara unui conflict stereotip?

JUTTA BRÜCKNER: *Conflictele—stereotip infestează într-adevăr cinemaatografia*

bărbaților și corespund din ce în ce mai puțin stării de fapt reale a femeii moderne, ale cărei probleme nu sînt doar de natură afectivă, cum își închipuie bărbații, care par a uita că femeia are la rîndu-i o viață intelectuală și profesională. Fals în cinematografia bărbaților mi se pare faptul că femeia e definită nu ca ființă autonomă, ci exclusiv prin prisma relațiilor ei cu bărbatul; țelul ei suprem e căsătoria, fericirea ei supremă e să aducă pe lume copii. Nu neg faptul că maternitatea și căsătoria sînt componente importante ale vieții femeii, neg însă cu vehemență ideea absurdă că viața femeii — așa cum se oglindește ea în film — , poate fi redusă la aceste două aspecte.

I.C.: În ce măsură au reușit femeile regizor să se elibereze de aceste clișee cinematografice ale feminității și să creeze imagini noi ale femeii și ale poziției ei în societate?

JUTTA BRÜCKNER: *Nu e ușor de răspuns, atîta vreme cît ne lipsește o perspectivă în timp asupra fenomenului; un lucru însă e cert: în filmul feminist femeia nu mai e obiect de contemplare, ci de analiză, nu mai e un element pasiv, ci activ, nu mai e un obiect abulic și manevrat din exterior, ci un subiect autonom și cu autopropulsie; filmul feminist propune imaginea femeii ca ființă concretă, nu ca întruchipare stereotipă a „eternului feminin", care e tot o invenție a imaginației masculine, și cu care nu ne putem în nici un caz identifica.*

I.C.: Îmi imaginam că procesul identificării, ca reacție-stereotip la un conflict-stereotip cu personaje-stereotip, este incompatibil că „brechtianismul" programatic al filmului feminist, care își propune să renunțe la spectacol, la fascinație vizuală, în favoarea unei analize reci, lucide.

JUTTA BRÜCKNER: *Ați atins o problemă foarte delicată, cu atît mai delicată cu cît mecanismul identificării, caracteristic filmului, corespunde și dorinței de identificare psihologică a femeii. Aceasta înseamnă că dacă femeile vor să facă film, e de dorit ca ele să utilizeze într-o manieră diferită mecanismul identificării, și anume inserîndu-l într-un context care să le permită spectatoarelor să analizeze cum funcționează acest mecanism și de ce ele, ca femei, simt, psihologic vorbind, această nevoie. Iată de ce filmele feministe nu pot deveni obiect de cult cinematografic, iată de ce filmele feministe nu sînt filme pentru cineaști, ci stadii ale unui proces lent de eliberare a creativității individuale și colective.*

I.C.: Întrevedeți vreo șansă de conciliere între cinematografia bărbaților și filmul feminist?

JUTTA BRÜCKNER: *Evident că putem studia posibilitățile de cooperare cu bărbații, însă fără a le dicta nici în mod individual, nici în mod colectiv comportamentul, căci aceasta ar însemna să recădem în rolul clasic de mamă ...*

I.C.: Care este atitudinea dumneavoastră față de moștenirea culturală, fără prelucrarea căreia nu văd cum ați putea face film?

JUTTA BRÜCKNER: *O femeie nu poate avea decît o atitudine ambivalentă față de moștenirea culturală. Personal, refuz să preiau o moștenire impregnată de sexism; prefer să refac pe cont propriu istoria evoluției ei.*

I.C.: Nu nutriți cumva ambiții prea mari?

JUTTA BRÜCKNER: *Nu numai în biologie, ci și în artă ontogenia repetă filogenia ... Primul meu film, „Tue recht und scheue niemand" („Fă-ți datoria orice s-ar întîmpla", n.n., I.C.) este efectiv o reconstituire a genezei filmului: pelicula conține fotografii semnate de August Sander și realizate la începutul acestui secol; le-am ales, le-am organizat, adăugîndu-le un comentariu despre viața mamei mele, pe care o con-*

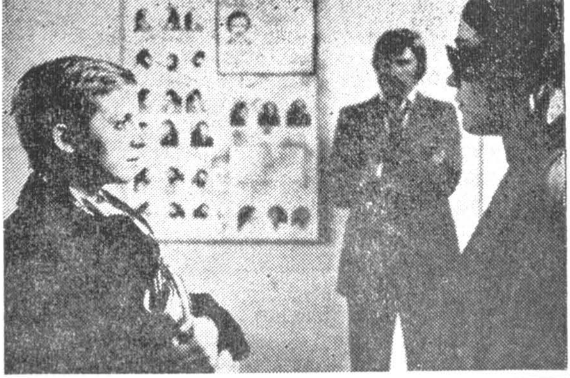
Surorile Ensslin „în filigran": Barbara Sukowa (Marianne) și Jutta Lampe (Juliane) în *Timpul de plumb* (1981)

Surori sau Balanța fericirii (1979): Gudrun Gabriel (Anna), Jutta Lampe (Maria), Jessica Früh (Miriam)

Din „Apelul" cineastelor întrunite la Hamburg, 10 octombrie 1979:

„Să se acorde femeilor care lucrează în cinematografie:

1. 50% din totalul mijloacelor destinate realizării de filme, nevoilor producției și documentării;
2. 50% din totalul locurilor de muncă și în institutele de învățămînt;
3. 50% din totalul locurilor în asociațiile profesionale;
4. Stimularea difuzării și vînzării filmelor realizate de femei."



Tina Engel (Christa) și Sylvia Treiza (Ingrid) în *A doua trezire a Christei Klages* 1978

Tina Engel și Katharina Thalbach (Lena) în același film

Regizoarea Heidi Genée și operatorul Jünger Jürges în timpul filmărilor la Grete Mindl (1977)

Spaima mărilor — un film de Ulrike Ottinger

sider o victimă a tiparelor tradiționale ale vieții femeii, cărora ea s-a conformat cu prețul unor mari mutilări a personalității ei, cu prețul unor mari compromisuri. Comentariul îl citește chiar mama.

I.C.: De ce fotografii autentice? De ce actori amatori? O realitate atît de brutal transpusă în film nu-și pierde oare realitatea?

JUTTA BRÜCKNER: *E adevărat că realitatea vieții e una și realitatea artei e alta, dar să prezinți o asemenea realitate, cum a fost viața mamei mele, cu actori profesioniști, înseamnă să concepi istoria ca pe un soi de bal mascat și să prezinți structurile sociale într-o lumină fatalistă, ceea ce e profund fals. Personal, prefer documentul autentic ficțiunii, și aceasta întrucît viața are mai multă imaginație decît avem noi. Iată de ce elementul documentar și chiar autobiografic e atît de puternic prezent în toate filmele mele. Iată de ce filmele mele sînt „brutale" — așa mi s-a spus —, iată de ce nu conțin imagini „frumoase".*

I.C.: Filmele pe care le-ați prezentat aseară, în cadrul întîlnirii de la Casa de cultură a Republicii Federale Germania, de la București, respectiv „Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen" și „Hungerjahre" („O fată complet neglijată" și „Anii de foamete", n.n., I.C.) sînt realizate într-un spirit fantastic de economie vizuală, care m-a făcut să mă gîndesc la „teatrul sărac" al lui Grotowski.

JUTTA BRÜCKNER: *M-ați botezat întîi Brecht, acum Grotowski ... Pe mine mă cheamă însă Brückner ...*

I.C.: ... dar cultivați un tip de film „sărac", fără ca această sărăcie să aibă cauze economice. Un film care nu exploatează gros-planurile, care refuză efectele, un film de o discreție și de o sobrietate cu totul ieșite din comun. Cum de-ați rezistat tentației spectacolului? Cum de rezistați tentației culorii? Cum de nu v-a ispitit pînă acum ideea experimentului formal?

JUTTA BRÜCKNER: *Spectacolul l-am refuzat pentru că nu vreau să-mi dizolv și să-mi amorțesc subiectul receptor; convingerea mea e că filmele pe care le fac își ating pe deplin ținta atunci cînd intră în dialog cu o conștiință lucidă. Ocolesc culoarea, întrucît nu știu — încă! — să gîndesc colorat. Foarte puțini sînt cineaștii care știu s-o facă; Tarkowski e un foarte bun exemplu. Majoritatea filmelor așa-zise „în culori" sînt însă pestrițe, nu colorate. Culoarea e un limbaj în sine, pe care trebuie să-l înveți. Cît despre experimentul formal, părerea mea e că înaintea de a inventa noi forme, cineastul are de făcut un demers cu mult mai important, și anume să interogheze însăși noțiunea de formă. Experimentul formal prezintă mereu pericolul de a tulbura conținutul și de a abate conștiința receptoare de la povestea propriu-zisă. Cred că anumite lucruri, prin simplul fapt că sînt rostite, produc atîta emoție și tensiune, încît procesul emoțional care se desfășoară în spectator este bruiat, mai degrabă decît catalizat, prin experimentul formal.*

I.C.: Am observat că în filmele dumneavoastră nu există o sincronizare perfectă între sunet și imagine; cîteodată imaginea precede sunetul, alteori sunetul e cel care precede imaginea ...

JUTTA BRÜCKNER: *Nici nu m-am străduit vreodată să obțin o astfel de sincronizare perfectă; în multe filme se uită că sunetul are o importanță în sine. Cel mai ades, sunetul este doar cuvîntul rostit simultan cu mișcarea buzelor, ceea ce e foarte puțin; în aceste condiții, ar fi mai bine să se facă filme mute. Dar trebuie ținut seama de faptul că sunetul îndeplinește multe funcții mnemotice, că sunetul poate declanșa un întreg proces rememorativ; iată de ce în filmele mele un anumit sunet*

Margarethe von Trotta despre Jutta Lampe:

„Aş vrea să-mi lucrez toate filmele cu Jutta Lampe. Îmi plac şi admir, înainte de orice, virtuţile sale interpretative. Ea este, pentru mine, cea mai mare acriţă din Republica Federală".

Jutta Lampe despre Margarethe von Trotta:

„Margarethe are capacitatea de a instaura o bună atmosferă de lucru; ea caută şi obţine o necesară apropiere între ea şi colaboratori, între ea şi actori... În ceea ce mă priveşte, Margarethe mi-a insuflat un spor de încredere în mine însămi (autocontrolul meu nu e prea ilustru!)... ceea ce m-a ajutat foarte mult... Asta se întîmplă rar şi de aceea sunt foarte bucuroasă: aş vrea să păstrez intactă o astfel de prietenie".

Margarethe von Trotta:

„Nu se poate opera o separaţie între viziunea femeii şi politică, după cum şi cu atît mai puţin, nu se poate opera o separaţie între privat şi public!"

Margarethe von Trotta, Jutta Lampe, Barbara Sukova

declanşează sau anticipează un anumit tip de imagine, sau de ce o anumită imagine declanşează sau anticipează un anumit sunet.

I.C.: M-a frapat în filmele dumneavoastră o anumită discordanță între realismul brutal al imaginii și lipsa totală de realism a dialogurilor, în ciuda opțiunii dumneavoastră declarate pentru faptul de viață autentic, pentru document. E vorba și aici de o nesincronizare făcută cu bună știință?

JUTTA BRÜCKNER: *Dialogurile pe care le scriu nu au menirea de a comunica, ci de a ascunde ceva. Dialogurile mele, și mai ales dialogurile dintre bărbați și femei, maschează o lipsă acută de comunicare. Din acest punct de vedere, ele sînt cît se poate de realiste, cel puțin pentru mine, deci rimează perfect cu realismul imaginilor. Vă mărturisesc însă că, dintre toate nivelele care compun un film, respectiv nivelul luminii, nivelul sunetului pur și al limbii, nivelul spațial, nivelul temporal și nivelul ritmic, nivelul dialogului mă preocupă cel mai puțin. Filmul e pentru mine un instrument de comunicare preverbală, irațională.*

I.C.: De ce ocoliți atunci în filmele dumneavoastră un teritoriu prin excelență preverbal sau irațional, cum este visul?

JUTTA BRÜCKNER: *Pentru mine, visul este un mijloc de care s-a abuzat. Pentru mine, visele n-au realitatea unei imagini cinematografice.*

I.C.: Să fie realitatea imaginii cinematografice într-atît de precis circumscrisă, și mai ales definitiv circumscrisă? După părerea mea, realitatea artistică are dreptul să se numească astfel, atîta vreme cît se află în continuă expansiune.

JUTTA BRÜCKNER. *Doar forma se află în continuă expansiune, conținutul realității artistice e același, de cînd lumea .... Or, pe mine experimentul formal nu mă interesează, v-am mai spus.*

I.C.: Dar lucrul cu actori amatori nu este și el o fațetă a experimentului formal?

JUTTA BRÜCKNER: *L-aş califica mai degrabă drept experiment uman, experiment de care eu, ca regizoare, am absolută nevoie, întrucît școala de actorie germană e foarte proastă; proastă, pentru că impune actriței niște tipare psiho-reactive masculine aproape inutilizabile în filmul feminist. Dar pentru că ne apropiem de sfîrșitul discuției noastre, aş vrea să vă pun și eu o întrebare.*

I.C.: Vă rog!

JUTTA BRÜCKNER: *Continuați să vă mențineți pe poziții neutre? ...*

O FORȚĂ MODERNĂ A ISTORIEI

MANUELA GHEORGHIU-CERNAT

ARC PESTE TIMP

FESTIVALUL FILMULUI DIN BERLINUL OCCIDENTAL

De la Nosferatu la Marlene

În toamna lui 1921, într-o elegantă cafenea, de pe Friedrichstrasse, loc de întîlnire predilect al intelectualității și al artiștilor berlinezi, compozitorul Hans Erdmann îl aștepta cu înfrigurare pe regizorul și producătorul Friedrich Wilhelm Murnau care, auzind că acesta și-ar fi exprimat dorința să „compună pentru cinematograf", îi oferise, printr-o terță persoană, să scrie acompaniamentul orchestral pentru viitorul său film, *Nosferatu*. Tînărul muzician citise pe nerăsuflate scenariul — adaptare a unui straniu roman, *Dracula*, scris de un oarecare Bram Stoker,

de care, spre ruşinea lui, cinstit mărturisită, nu auzise niciodată pînă atunci — dar mai mult decît povestirea în sine, destul de naivă la prima vedere, cu vampirii şi cu fantomele ei, îl fascinase subtitlul, adăugat cu litere groase pe manuscris, chiar de mîna lui Murnau: *O simfonie a groazei*... Pregătea oare regizorul o replică la controversatul *Dr. Caligari*, manifest al Expresionismului în cinematograf? Oare termenul de *simfonie* era premiza unei viziuni cu totul noi asupra limbajului imaginilor? Peste cîteva clipe Murnau avea să-l lămurească, de bună seamă. Numai că prima întrevedere a celor doi viitori colaboratori a debutat destul de rău. Era o după-amiază posomorîtă, cineastul părea prost dispus, conversaţia se lega anevoie. Vrînd să-şi demonstreze preocupările estetice şi sperînd cu aceeaşi ocazie să-şi antreneze interlocutorul într-o pledoarie pasionată, Erdmann a rupt tăcerea stînjenitoare cu o întrebare neaşteptată: Credeţi că filmul poate deveni o operă de artă? (Glauben Sie das der Film ein Kunstwerk sein kann?) [1]Contrar aşteptărilor, Murnau a clătinat cu tristeţe din cap, murmurînd laconic: nein.

Să fi fost acel NEIN o simplă cochetărie, sau expresia reală a frustrării resimţite de un artist autentic în faţa imperfecţiunii unui mijloc de expresie aflat încă în căutarea propriului limbaj, a propriei identităţi estetice? Cert este că tocmai *Nosferatu* avea să-i infirme pesimismul. *Nosferatu* avea să fie nu numai o operă de artă ci chiar o capodoperă, una din primele ale cinematografului mondial, de o extraordinară modernitate şi supleţe a limbajului cinematic, de o rară forţă metaforică (Să nu uităm că *Potemkin* şi *Goana după aur* urmau să apară abea în 1925). Peste ea timpul n-a putut aşterne uitarea, limpezindu-i, dimpotrivă, cu trecerea anilor, subtextul, premonitoriu, cutremurătoarea anticipare a dezastrelor ce aveau să se abată asupra Germaniei şi asupra Europei.

S-a spus nu o dată că Expresionismul german, cu universul lui halucinant, bîntuit de fantasme evoluînd într-o atmosferă de spaimă difuză, de teroare latentă, a însemnat de fapt strigătul izvorît din subconştientul unui popor traumatizat de războiul abia încheiat. Murnau cunoscuse şi el prea îndeaproape acel coşmar. Mobilizat din primele ceasuri ale carnagiului, umanistul hiper-rafinat care studiase la Heidelberg literatura şi istoria artelor şi se iniţiase pe lîngă Max Reinhardt în magia teatrului, se trezise, asemeni lui Malraux mai tîrziu, pilot de aviaţie. Silit să-şi pună pentru o vreme crezurile între paranteze, avea să participe printre altele la bătălia de la Verdun şi să cunoască cu vîrf şi îndesat mizeria morală a prizonieratului. Nu întîmplător Murnau a fost acela care, renunţînd la decorurile din pînză pictată, a dat expresionismului cinematografic o dimensiune realistă prin investirea decorurilor *reale* cu sensuri neliniştitoare, prin sublimarea groazei din chiar elementele realităţii înconjurătoare. Există în *Nosferatu* o imagine cheie, un veritabil leit-motiv vizual, sugerînd fără echivoc pustiirea războiului din neantul căruia se pot întrupa primejdioase fantasme ale spiritului: imaginea sinistră a acelor faţade arse, a clădirilor de cărămidă netencuită, cu ferestre oarbe, cu hăuri negre căscate în loc de uşi. Metonimica imagine a cartierului, devastat parcă de un cataclism, din subteranele căruia se întrupa ameninţătoare silueta funestă a lui Nosferatu, era în egală măsură un *remember* şi o proiecţie în viitor, către acea cutremurătoare imagine a Berlinului ras de bombe, aşa cum l-au descoperit la 9 mai 1945 operatorii de front ai trupelor Aliate. Cu tot temeiul scrie Lotte Eisner în celebra ei carte, *Ecranul demonic*, că „Expresionismul nu vede, ci are viziuni.

---

[1] Apud Hans Erdmann, *So kam ich zum „Allgemeinen Handbuch der Filmmusik"*, Film-Ton-Kunst, 15 august 1927, Berlin.

S-a mai spus că Expresionismul a anticipat ascensiunea totalitarismului. Monografia dedicată de Siegfried Kracauer acelei epoci a cinematografului german se și intitulează, semnificativ, *De la Caligari la Hitler*. Cu acea prețioasă capacitate a marilor artiști de a fi — cum atît de subtil îi definește Ezra Pound— „antene ale rasei umane", un Murnau, un Fritz Lang, un Robert Wiene au intuit cei dintîi sensul teribilelor vremuri ce aveau să vie. Nu-i mai puțin adevărat că, după 1945, privite prin prisma istoriei recente, filmele lor s-au încărcat de o semantică anume. În *Nosferatu*, infiltrarea inexorabilă, în tîrgușorul luminos și liniștit, a emisarilor tenebrelor, cortegiul cioclilor pe străduțele în pantă, conspirația nebunului manipulat de forța ocultă a celui pe care îl numește cu adorație „Der Meister", totul articulează progresiv o parabolă a puterii malefice, a agresiunii asupra individului, a anulării brutale a liberului arbitru. Chiar și pe spectatorul de astăzi nu poate să nu-l înfioare secvența corăbiei fără echipaj care trece din Bosfor în Mediterana avînd la timonă spectrul morții și în cală miriadele ei de soldați, șobolanii purtători ai ciudatei molime.

O simfonie a groazei este într-adevăr *Nosferatu*, o simfonie de care spectatorii post-belici au avut însă parte numai în versiuni mute. Partitura acompaniamentului orchestral compus de Erdmann și interpretată la premiera mondială a filmului (5 martie 1922) de o orchestră dirijată chiar de compozitor, în cadrul fastuos al spectacolului de gală organizat în Sala de Marmoră „Zoologischer Garten", s-a rătăcit, în timp ce filmul însuși suferea amputări și modificări de montaj, impuse de bunul plac al distribuitorilor. Jumătate de veac mai tîrziu, în 1976, istoricul de film Enno Patalas de la Filmmuseum din München se angaja, secondat de Gerhardt Ullmann, să reconstituie versiunea originală, integrală, a lui *Nosferatu*. Pentru banda-imagine au fost confruntate copiile existente în arhivele din R.D. Germană, de la Lausanne, Madrid și desigur Paris, de unde Lotte Eisner, cea mai autorizată voce a istoricilor filmului german, a sprijinit îndeaproape, în ciuda vîrstei ei înaintate, migăloasa operație de restituire care a durat nu mai puțin de 8 ani. Au fost totodată virate în albastru toate secvențele de noapte din Munții Carpați, conform indicațiilor existente în scenariul lui Murnau. Pentru partea orchestrală, Berndt Heller, tînărul dirijor al Orchestrei Cinematografiei, din Berlinul Occidental, a restaurat fragmentele manuscrisului partiturii originale păstrate printr-o minune în subsolul unei clădiri berlineze lovite de Branduri. Dar, cum ele nu acopereau decît 40 din cele 90 de minute ale filmului, pentru rest s-a apelat la *Suita Fantastic-Romantică* a aceluiași autor.

Odată încheiată acea complicată chirurgie estetică, *Nosferatu* a fost programat să-și reînceapă a doua viață în seara de 20 februarie 1984, ca moment de vîrf al celei de a 34-a ediții a Festivalului Internațional al Filmului din Berlinul Occidental. Spectacolul „extraordinar" a avut loc în sala modernului cinematograf „Zoo Palast" de lîngă Zoologischer Garten, la cîțiva metri de locul unde se năruise sub salve de tun Sala de Marmoră în care, cu 62 de ani în urmă, publicul îi întîmpinase cu salve de aplauze pe Murnau și pe Erdmann. Dacă ar fi trăit, regizorul ar fi avut 96 de ani. Prea grăbitele Parce îi retezaseră însă cariera cu mult în urmă și mult prea devreme, la numai 43 de ani, într-un stupid accident de automobil pe șoseaua Santa Monica—Hollywood.

Și cu Lotte Eisner s-au grăbit Parcele. Invitată de onoare a Festivalului, s-a petrecut din viață cu două luni înaintea deschiderii, fără să bănuie că i se completa o surpriză, fără să știe că noul *Nosferatu* îi fusese dedicat. În seara reluării oficiale, numele ei urma să răsune sub cupola „Zoo-Palast"-ului, în semn de omagiu adus unei existențe dăruite istoriei cinematografului german. Prin voia destinului,

omagiul plănuit de către directorul Festivalului, energicul strateg cultural Moritz de Hadeln, a devenit ultim omagiu.

Proiecția a început cu oarecare întîrziere (de altfel, în cele două săptămîni petrecute la Berlin ca membră a Juriului Oficial, aveam să constat că celebra punctualitate germană a rămas mai curînd o legendă). Pentru o dată însă, întîrzierea avea temei. Pe proscenium, în dreapta ecranului, trebuiau instalați cei 20 de membri ai orchestrei lui Berndt Heller. Prezența lor, cu totul insolită într-o sală de cinematograf, accentua senzația că ni se pregătea o coborîre în Tunelul Timpului, napoi spre epoca de aur a Marelui Mut. Nerăbdarea celor peste 1300 de spectatori așezați pînă și pe trepte, pe intervalele dintre rînduri, era evidentă, orchestranții se foiau manipulînd pupitre, instrumente și partituri, singurul calm părea dirijorul. Liniștea lui, oh, cît de aparentă, mi-a evocat prin contrast disperarea lui Richard Strauss în 1926 cînd, solicitat să-și dirijeze propria partitură a operei *Cavalerul Rozelor,* cu ocazia premierei filmului omonim realizat de Robert Wiene, în ciuda tuturor eforturilor, n-a izbutit să-și sincronizeze bagheta cu ritmul diabolic al imaginilor și, înciudat, a trebuit să o cedeze unui specialist al genului.

Așezat în dreapta mea, scriitorul peruvian Mario Vargas Llosa mă tachina à propos de mitul lui Dracula și de originile-i presupus transilvane, provocîndu-mă să-i țin o prelegere fulger despre Vlad Dracul și Vlad Țepeș. Citise romanul lui

Emil Jannings în *Faust*

Bram Stoker dar nu văzuse filmul. De altfel aveam să aflu că din cei 11 membri ai Juriului nostru, doar istoricul de film italian Fullio Kezich şi cu mine cunoşteam deja capodopera lui Murnau. Şi m-am gîndit, a cîta oară, cu nostalgică recunoştinţă, la anii studenţiei şi la sala de proiecţie a I.A.T.C.-ului, la minunatul curs de Istoria Cinematografiei sorbit cu aviditate şi încîntare de grupele noastre de viitori filmologi şi regizori nu din manuale ci din sutele de cutii de tablă ruginită şi turtită, cu marginile teşite de vreme şi de prea desele perindări prin cinematografe şi cinemateci, înlăuntrul cărora se ascundea, modest, bogata şi nepreţuita colecţie de capodopere a Arhivei Naţionale de Filme din Bucureşti, pusă nouă atunci la dispoziţie cu toată generozitatea, deşi multe dintre còpii erau unicate...

Luminile „Zoo-Palast"-ului s-au stins în sfîrşit, acordurile orchestrei s-au revărsat tumultuos, viorile au prins să freamăte, cortina s-a ridicat în foşnet greu de mătăsuri şi pe ecran a apărut un sat carpatin cu cîrciumioare cu cerdac, cu uliţe şerpuite, care cu boi şi ţărani în port naţional. Instalată în acel bucolic peisaj ardelenesc, groaza devenea un dat existenţial. Cînd în sală s-a reaprins lumina, o fracţiune de secundă publicul a rămas încremenit, copleşit încă de imagini. Apoi a răbufnit tunetul aplauzelor. Mario Vargas Llosa s-a aplecat înspre mine: — Colo-

Udo Seidler şi Volkmar Richter, în *Baby* (1984) de Uwe Friessner

sal! De necrezut ce modern poate fi, ce actual. Mă întreb însă dacă nu cumva hermeneutica ne condiționează, dacă nu exegezele ne obligă să privim o realitate în fond neutră prin ocheanul unei anumite semantici. Poate că dacă nu am dispune de anumite chei pentru lectura lui, *Nosferatu* ar rămîne doar un genial precursor al genului *horror*.

— Din păcate, i-a replicat, vehement, din stînga mea, Jules Dassin — nu hermeneutica ci ISTORIA a creat aceste chei.

Două seri mai tîrziu, pe ecranul aceluiași „Zoo-Palast" aveam să regăsesc pe neașteptate imaginea obsedantă a lugubrelor clădiri pustiite din *Nosferatu*, aveam să regăsesc acele premonitorii fațade dincolo de care intuiai că nu mai există viață, că nu mai există de fapt nimic, într-un fragment de actualități filmate la Berlin în mai 1945 și incluse în 1984 de Maximilian Schell în documentarul său de lung metraj *Marlene*, dedicat Marlenei Dietrich. Era o filmare din avion a Berlinului, a doua zi după capitulare, dar la o primă vedere ai fi putut perfect crede că acel oraș pulverizat, pisat parcă cu de-a-mănuntul de un uriaș elefant dement, era de fapt Nagasaki. Aparatul panorama lent, într-o tăcere de moarte — nu se auzea nici măcar motorul avionului pentru că regizorul avusese intuiția să sporească senzația de coșmar prin anularea benzii sunet — și ori încotro s-ar fi îndreptat, obiectivul lui nu descoperea decît mormane de ruine, ciudat de albe, aproape indecent de albe, perspectiva aeriană dînd acest efect marmoreean hățișului de betoane și cărămizi fumegînde. Din loc în loc mai răsărea cîte o fațadă, absurdă în verticalitatea ei stingheră, dincolo de care nu continua o casă ci reîncepea un cimitir de case. Nu știu cît a durat secvența. Un minut, două? Mi s-a părut că ține ani. De fapt, cei cîțiva metri de peliculă concentrau istoria și lecția unui întreg război mondial. Fără cuvinte și fără sunet, acel șir de imagini mute ne-a trecut tuturor celor din sală ca un fior pe șira spinării. Ne aflam în sectorul de Vest al Berinului și pe ecran priveam rămășițele atroce ale fostului Berlin...

Fără acea secvență urmată de altele, cu șiruri lungi de femei stingînd incendiile, trecîndu-și gălețile cu apă din mînă în mînă, sau salvînd cărămizile intacte din movilele informe de moloz, fără acel miez dureros, *Marlene* ar fi putut rămîne un superb portret al unui mit al timpurilor noastre, cum și este de altfel, sau ar fi putut rămîne la nivelul comod al unei inteligente amalgamări de celebre secvențe din filmele explozivei actrițe și de fragmente de actualități: Marlene pe frontul Italiei în vizită la Armata a 5-a Americană, Marlene la Casa Albă, Marlene la funeraliile unui confrate, în tovărășia lui Edward G. Robinson și a lui Ronald Reagan, Marlene într-un super-show de varietăți al Televiziunii britanice. Sau, ar fi putut fi un fiasco, provocat de condițiile aproape imposibile impuse realizatorului de divă. După ce acceptase să fie protagonista unui documentar și după ce îl impusese ca autor al acestuia pe Maximilian Schell, pe care îl avusese ca partener cu 23 de ani în urmă în *Procesul de la Nürnberg* (film care i-a adus actorului celebritatea mondială și Premiul Oscar), cînd totul era deci pregătit pentru turnare, octogenara, cuprinsă de o tardivă dar explicabilă cochetărie, a refuzat să se lase filmată și tot ce s-a mai putut smulge de la ea au fost 17 ore de conversație înregistrate pe bandă de magnetofon, în apartamentul ei parizian, vorbite parte în germană, parte în engleză. Dialogul celor doi monștri sacri scapără scîntei. Vocea, inconfundabila voce a Marlenei Dietrich, despre care Hemingway spunea, în cunoștință de cauză, că „auzind-o numai îți frînge inima", vocea aceea rămasă neverosimil de tînără, cîntă, rîde, vituperează, trece de la violența agresivă („contractul meu nu prevede să fiu interesantă... ai merita să te trimit înapoi la mama Schell să te învețe bunele maniere"), la șoapta înecată în lacrimi („dulcea pasăre a tinereții"), de la calambur („era normal să mi se deschidă toate ușile, doar în germană *Dietrich*

înseamnă şperaclu"), la butada vindicativă („Oscarul înseamnă moartea înaintea morţii, îmbălsămarea de viu, slavă domnului că nu mi l-au dat"), sau la afirmarea energică a unor principii („urăsc Women's Lib-ul, n-a adus decît nenorociri femeii moderne").

Şocant şi poetic, comic şi patetic, ironic şi zguduitor, *Marlene* nu este doar portretul fiinţei al cărei nume, cum a scris Cocteau, începe ca o mîngîiere şi se încheie ca un plesnet de bici, ci este în egală măsură portretul unei epoci şi filmul în film al procesului de gestaţie şi de realizare al dublului portret. Maximilian Schell care din 1970 şi-a depăşit statutul de „star", amorsînd şi cariera de cineast, cu o splendidă ecranizare după Turgheniev, *First Love*, şi cîteva parabole de actualitate de tip intelectual-polemic, a dovedit din nou, fără să se lase intimidat de capriciile super-vedetei, că are cinematograful în sînge. Numai că în Germania Federală Schell este ceea ce francezii numesc „un mal aimé". Paradoxal, starului nu i se iartă că şi-a depăşit condiţia de histrion, sau poate că refuzul lui de a se încadra într-o grupare anume, cariera lui solitară împărţită între regia de film şi regia de teatru, i-au atras ostilitatea unei părţi a criticii. Dacă actorul ar fi intrat în breasla regizorilor cu filme de „acţiune", de tip comercial, această reacţie a suporterilor cinematografului de avangardă ar fi fost încă de înţeles. Dar şi *First Love* şi *Der Fussgänger* (Pietonul) au fost filme de artă, mizînd pe stil şi nu pe *story*. Atunci? La Berlin, unde *Marlene* a fost prezentat în premieră mondială, dar în afară de concurs, conferinţa de presă a durat de la 1 noaptea la 5 dimineaţa, Şi totuşi, a doua zi, pe coridoarele Biroului de Presă de pe Budapeststrasse 50 cîţiva tineri realizatori şi critici vest-germani afirmau cu vădită iritare că „Schell nu reprezintă noul cinematograf german". I-am relatat faptul în timp ce luam masa împreună. Nu părea deloc obosit. La gît purta, ca de obicei, nelipsitul fular de lînă bleumarin aruncat neglijent peste umăr. „Pînă la urmă or să mă accepte, nu au încotro. Îi enervez, ştiu că îi enervez pentru că nu gîndesc ca ei. Fac artă ca şi ei, apăr arta şi libertatea artei, dar de gîndit gîndesc altfel, principiile şi strategiile noastre sînt profund diferite. Eu cred că un intelectual nu are voie să se lase tîrît de modă sau de conjunctură, cîtă vreme existenţa lui în cadrul unei culturi implică o responsabilitate socială. Cu puţin noroc, sper ca la viitoarea ediţie a Festivalului să am un film chiar în competiţie. Dürrenmatt a scris pentru mine un scenariu, *Midas, oder das Zweite Leben* (Midas sau a doua viaţă), bietul de el e la a şaptea variantă."

Culmea este că în acest Festival, Schell era şi interpretul principal al unuia din cele trei filme vest-germane înscrise în competiţie, *Morgen in Alabama*)Mîine în Alabama), al lui Norbert Kückelmann, care avea de altfel să intre în Palmaresul final cu un binemeritat Urs de argint.

Două generaţii, acelaşi ideal?

La cei 54 de ani ai săi Norbert Kückelmann, de profesie avocat, este unul din pilonii Noului cinematograf vest-german. În 1965, împreună cu Alexander Kluge şi Hans Rolf Stobel, el întemeia un „Kuratorium junger deutsher Film" iar în 1972, fonda în colaborare cu Peter Lilienthal societatea de producţie FFAT (Film-Fernsehen-Autoren-Team). În *Morgen in Alabama*, film politic de factură poliţistă, la înălţimea celor mai bune modele italiene ale genului, Kückelmann conciliază gravitatea temei cu accesibilitatea formei, salvînd prin virtuozitatea expresiei şi a interpretării inerentele stereotipuri diegetice. Subintitulat *Un avocat german*, filmul pune cu mult curaj degetul pe o rană deschisă a occidentului, terorismul denunţînd primejdia manipulării din umbră a unui tineret dezorientat, de către

ideologi ai violenței de dragul violenței, o violență care este însă numai aparent gratuită, urmărind de fapt obiective precis determinate. Numit din oficiu avocat al apărării în procesul unui tînăr care atentase la viața unui politician în timpul unui meeting, un magistrat corect și conștiincios (Maximilian Schell), descoperă apartenența clientului său la o organizație para-militară extremistă, menită unei criminale și metodice destabilizări sociale. Totuși, din lipsă de probe, la proces el nu poate dovedi existența acesteia. Eliberat după un timp, clientul său moare — sinucidere de tip kamikadze sau accident? răspunsul e lăsat la latitudinea spectatorului — pe cînd manipula o bombă artizanală în mijlocul unei aglomerații urbane. (Ideea scenariului i-a fost sugerată lui Kückelmann de măcelul provocat, cu cîțiva ani în urmă, în plină euforie a „Oktober-Fest"-ului (cea mai populară formă de distracție a münchenezilor), de atentatul absurd al unui asemenea om-bombă.

De o bombă a avut parte și Festivalul, chiar din prima zi, din fericire doar de o bombă pestilențială. Un grup de tineri costumați în „Punk" au dat buzna în hall-ul Hotelului Kempinski, unde erau cazați Juriul și invitații de marcă, au strigat „Protestăm!", au azvîrlit bomba care a împroșcat pereții și mocheta aurie cu un lichid urît mirositor și... au șters-o. Duhoarea s-a dovedit de o diabolică persistență. (După cîteva zile în care toată lumea a circulat cu batistele la nas, direcția hotelului și-a călcat pe inimă și pe buget și a schimbat integral mochetele și tapetele, definitiv poluate, operațiune executată cu meticulozitate nemțească, într-o curățenie și o liniște desăvîrșită, în mai puțin de 24 de ore.) Protest... împotriva cui și în numele cui? Gestul, cu urmări hilare, era totuși un simptom Un simptom al unei stări de fapt pe care, cu multă onestitate intelectuală, cineaștii Noului Val, cineaști precum Norbert Kückelmann sau mai tinerii săi colegi, se străduiesc să o analizeze în filmele lor.

Știam că Festivalul coincidea cu o situație de maximă tensiune între realizatorii vest-germani și autorități care de curînd reduseseră drastic subvențiile acordate pînă atunci creației cinematografice. Într-un asemenea context, prezența celor zece titluri (inclusiv acelea înscrise în Forumul Tinerilor Cineaști, manifestare paralelă cu Secțiunea Oficială a Festivalului urmărită cu cel puțin egal inters de critica internațională), devenea cu atît mai semnificativă. Privite global, ele au dat pulsul uneei cinematografii febrile, destul de dificil de etichetat însă fiindcă primul ei cuvînt de ordine este *angajarea*, cel de al doilea este, fără îndoială diversitatea, cultivarea fără complexe a tuturor genurilor și stilurilor, de la parabola politică de tip polițist *(Morgen in Alabama* și *Decoder)* la supersofisticarea intelectuală *(Klassenverhältnisse)*, de la polemica socială *(Baby)* la experimentul formal *(Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse)*, de la ficțiunea politică *(Das Autogramm)* la ficțiunea științifico-fantastică *(Das Arche Noah Prinzip)*, de la provocarea nihilistă *(Tod dem Zuschauer)* la drama psihologică *(Der Schalf der Vernunft)*.

Așteptat cu mult interes, *Das Autogramm* (Autograful) al lui Peter Lilienthal i-a decepționat chiar și pe suporterii necondiționali ai acestui talentat regizor, în vîrstă de 55 de ani, care în 1979 cîștigase la Berlin Ursul de aur pentru filmul de autor *David*.. Avînd drept argument dramaturgic o povestire a scriitorului argentinian Osvaldo Soriano (din volumul *Cuarteles de invierno*), *Das Autogramm* se vrea o parabolă a escaladei violenței și a teroarei într-o țară latino-americană nenominalizată — deși iconica ei desconspiră cu bună știință că este vorba despre Argentina. Un boxeur de culoare și un muzician, puși în situația limită a represiunii, descoperă sensul solidarității umane, valoarea recuperării demnității prin rezistență. Demonstrația cineastului nu depășește din păcate stadiul bunelor in-

tenţii. Tonul rămîne rece, exterior, ţinuta tehnică ireproşabilă a imaginilor turnate în Portugalia nu face decît să acuze artificialitatea discursului. Poate că Lilienthal a avut şi ghinionul ca pe ecranul Festivalului să fi rulat, exact cu o zi înaintea lui, cuceritoarea tragi-comedie argentiniană *No habrá mas penas ni ovido* (Micul război murdar) al lui Hector Olivera, o vitriolantă alegorie a intoleranţei, inspirată şi ea tot dintr-o proză a lui Osvaldo Soriano, coincidenţă care a creat dintr-odată un termen de comparaţie zdrobitor. (Producţia argentiniană avea să cîştige de altfel Premiul Special al Juriului şi Premiul FIPRESCI).

Mai interesant a părut *Baby*, filmul de autor al lui Uwe Friessner (42 de ani). În 1979, debutul său cu *Das Ende des Regenbogens* (Sfîrşitul curcubeului), îl recomandase drept o speranţă a cinematografului vest-german. După cinci ani de tăcere, cel de al doilea lung-metraj al său — povestea tragică a unui tînăr plin de calităţi, dar naiv, împins pe nesimţite spre crimă de venalitatea celor din jur — reconfirmă un talent viguros, o mînă sigură în articularea naraţiunii.

Contaminate de morbul mondial al *expresiei totale*, de ambiţia regizorilor de a-şi alcătui singuri scenariile — ambiţie rareori acoperită însă de vocaţia şi de Weltanschauung-ul necesar dificilei meserii a scrisului—regizoarele Ulrike Ottinger şi Ula Stöckl (amîndouă trecute de 40 de ani) nu s-au abătut nici ele de la regulă. În *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, utilizînd un cocktail de elemente preluate din arsenalul operei dar şi al music-hall-ului, Ulrike Ottinger îşi propune o virulentă satiră fantazînd: Frau Mabuse, directoarea unui concern multinaţional al presei, plănuieşte un prototip uman — Dorian Gray, un tînăr frumos şi bogat, pe care să-l formeze, să-l exploateze şi apoi să-l distrugă. Ancorat dimpotrivă în realitatea imediată, *Der Schlaf der Vernunft* (Somnul raţiunii) al Ulei Stöckl pune în cauză, cu francheţe, condiţia alienată a femeii contemporane.

Reacţii contradictorii au stîrnit, ca de obicei, celebrii soţi Jean-Marie Straub (51 de ani) şi Danièle Huillet. Partizani ai unui cinematograf experimental hipersofisticat ce vizează spulberarea canoanelor clasice şi instaurarea unui nou tip de relaţii, exclusiv cerebrale, între spectator şi ecran, ei au ajuns treptat la o formă de cinematograf soporific. Ceea ce în primele lor opusuri *Nicht Versöhnt* şi *Chronik der Anna Magdalena Bach* care au făcut dată în istoria filmului anilor '60, era o autentică încercare de găsire a unui nou tip de limbaj, a degenerat ulterior în manierism, într-o snoabă şi autarhică obstinaţie. Puritatea iniţială a încadraturilor, rigoarea elipselor, au cedat locul unei deliberate, provocatoare de-dramatizări a spectacolului filmic. În consecinţă, *Klassenverhältnisse* (Relaţii de clasă) — conform autorilor săi „un ersatz de lectură pentru spectatorii care nu îl cunosc pe Kafka" — a transformat romanul *America* într-o capodoperă de plictiseală. Timp de 126 de lungi minute (se poartă iarăşi moda realizărilor fluviu), am asistat la un veritabil anti-film, la cel mai alienant mod de exprimare a alienării. Frazarea voit nefirească a dialogurilor, enervante şi anevoie de urmărit chiar şi pentru un spectator german, hiatusurile diegezei, anti interpretarea actorilor constrînşi la un joc statuar şi alb, imobilitatea camerei de filmat şi a actorilor în secvenţe de cîte 10—15 minute, totul viza exasperarea publicului. Care public a suportat cu stoicism totul şi nimeni nu s-a clintit de pe scaun. Cum să pleci de la un film de Straub? Cum să strigi că împăratul e gol?

La extrema cealaltă, a super-producţiei comerciale, a prevalenţei totale a spectacolului vizual asupra substanţei intelectuale, s-a situat cel de al treilea titlu înscris în competiţie de ţara gazdă, *Das Arche Noah Prinzip* (Principiul Arcei lui Noe), debutul unui tînăr de 29 de ani, Roland Emmerich. Pastişă perfectă a filmelor americane de *science fiction* de tipul *Războiul stelelor*, realizarea este impresionantă din punct de vedere al ingeniozităţii filmărilor combinate, într-un anume

sens este chiar uluitoare cînd aflăm că regizorul şi-a turnat filmul într-un garaj transformat în studio, obţinînd deci cu mijloace financiare modeste aceleaşi rezultate. Dar poate să fie acesta *idealul* unui tînăr artist, reeditarea cu preţ redus a unor performanţe hollywoodiene de gust îndoielnic? La atît să se limiteze ambiţia unei opere prima? La un nivel de gîndire pueril, la o dramaturgie debilă sprijinită de prezenţa în cadru — în sistem Cinemascop — a machetelor de nave spaţiale, oricît de abil trucate ar fi acestea?

Un Festival are menirea să echilibreze balanţa atît de inechitabilă dintre industrie şi artă. Şi oricît de suveran ar fi un Juriu, el nu poate face abstracţie de strategia pe termen lung a cinematografului ca mijloc de expresie. „Cultura trebuie apărată cu orice risc împotriva kitchului — pleda Mario Vargas Llosa la una din reuniunile noastre. E aberant desigur să te încăpăţînezi să experimentezi pe o pistă falsă, dar riscul e doar al artistului, căci sălile rămîn goale, în schimb este de o mie de ori mai periculos să abrutizezi milioane de spectatori cu produse lipsite de orice licăr de ambiţie intelectuală."

Iată de ce, în faţa alternativei consumiste propuse de tînăra generaţie prin Roland Emmerich, Juriul, după ce evasi-unanimitatea lui îşi exprimase răspicat neaderenţa la viziunea masochist-teroristă din *Klassenverhältnisse*, i-a acordat totuşi lui Jean-Marie Straub o Menţiune Specială pentru „contribuţia sa unică şi continuă la cinematograful mondial".

A fost unica dată cînd ochii ca două picături de cer ai încîntătoarei noastre Preşedintă, Liv Ullman, au căpătat reflexe cenuşii. „Urăsc concesiile chiar cînd sînt necesare". Adevărul este că prin rara ei intransigenţă morală — care confruntată însă cu unele din realităţile crude ale epocii noastre riscă uneori să basculeze în candoare — Liv Ullman a dat tonul unei superbe obiectivităţi a judecăţilor de valoare. Poate de aceea deciziile s-au şi luat aproape întotdeauna în unanimitate.

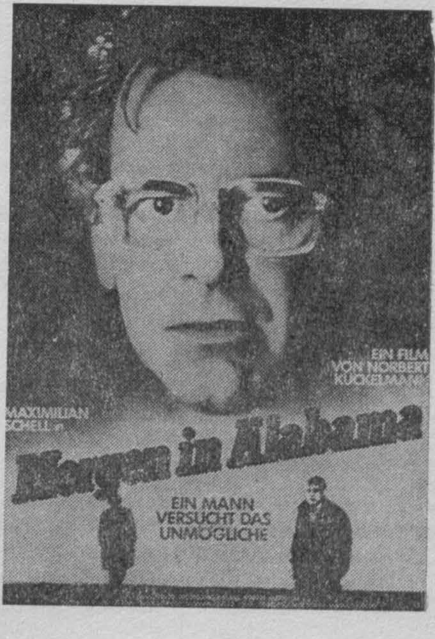
Într-un singur caz s-a scindat Juriul.

În vîrtejul programului aproape inuman de încărcat, într-o seară s-au ivit, miraculos, două ceasuri libere. „Mergem la Karajan, la Filarmonică!" am propus, neîndrăznind să cred că speranţa secretă pe care o purtam în suflet de cînd sosisem la Berlin, putea deveni realitate. „Ba nu, mergeţi la teatru, la *Trei surori*, montat de Peter Stein!" a replicat regizoarea berlineză Jeanine Meerapfel. Aveam de ales între a reauzi, de astă dată la „Schaubühne am Lehniner Platz", faimoasa replică cehoviană „Nu-i nimic pe lume mai frumos ca Moscova" şi între şansa de a-l vedea pe Karajan într-una din ultimele sale apariţii publice (aşa sună pronosticul medicilor), cu un Program Beethoven: Simfoniile a II-a şi a VII-ea. Pînă la urmă ne-am împărţit în două grupuri. Liv Ullman, Jules Dassin, regizorul englez Edward Bennet şi producătorul francez Adolphe Viezzi s-au dus la Cehov. Mario Vargas Llosa, regizoarea georgiană Lana Gogoberizde, italianul Tullio Kezich, criticul american Kevin Thomas şi cu mine, am optat pentru Karajan. A fost o cursă nebună contra cronometru. Proiecţia noastră se încheia la opt fără douăzeci, concertul începea la opt. Afară era lapoviţă, taxiuri la acea oră nu se găseau, printr-o minune a apărut unul la orizont, am luat-o la fugă pe şosea înspre el, ne-am azvîrlit din mers înăuntru, am prins toate stopurile, am ajuns totuşi la Filarmonică la fără patru minute, taxiul nu putea răzbi pînă la trotuar din cauza aglomerării de limuzine, am alergat prin băltoacele de zăpadă topită şi la opt fix intram în clădirea de secol XXI a Filarmonicii, pregătiţi sufleteşte să fim rugaţi politicos să aşteptăm pînă la pauză. Dar caracatiţa cozilor de la garderobă ne-a liniştit. Aşadar, chiar şi aici... (Mi-am amintit o clipă încercarea lui Pintilie, la Avignon, de a obliga publicul să respecte ora de începere a *Orestiei* lui Aurel Stroe).

A doua zi, aveam să descopăr din ziare că printre spectatori se numărase şi primarul oraşului New-York, aflat în vizită oficială în Berlinul de Vest.

În gigantica sală dispusă concentric în jurul orchestrei, publicul aştepta ţinîndu-şi răsuflarea. Îl aştepta pe Karajan. A apărut într-un tîrziu şi deşi *ştiam*, mi s-a strîns inima. Drumul lui din culise şi pînă pe podium este o Golgotă asumată cu voinţă de fier. După ultima intervenţie chirurgicală pe coloana vertebrală, picioarele nu-l mai ascultă pe Karajan, se derobează comenzilor creerului. Păşeşte anevoie. Fiecare pas e un calvar, dar şi o victorie, un triumf asupra infirmităţii. După ce salută publicul, se întoarce spre orchestră printr-o violentă piruetă în loc, îşi propteşte şalele de bara groasă de oţel, anume instalată pe podium şi acolo, cu bagheta în mînă, deşi nu-şi poate mişca decît partea de sus a trupului, este dintr-odată iarăşi el, cel de odinioară, demiurgul muzicii. Miracolul făptuit de Ionel Perlea se reiterează. Karajan vrăjitorul... Braţele lui ca nişte aripi de pasăre celestă... Puritatea sunetelor... Nu, să descrii în cuvinte magia concertelor lui, e cu neputinţă...

Ne-am îndreptat tăcuţi spre „Zoo-Palast" unde ne aştepta ultima proiecţie a zilei la miezul nopţii. Ningea cu fulgi imenşi, odihnitori. Peste ecoul muzicii lui Beethoven am auzit parcă o voce îndepărtată întrebînd: *Glauben Sie das der Film ein Kunstwerk sein kann?*



Afişul filmului *Mîine în Alabama* (1984), de Norbert Kückelmann, cu Maximilian Schell în rolul principal

MARLENE

Înger albastru din creştet pînă-n tălpi

Nu. Chiar că nu mă interesează să mă zgîiesc la mine însămi, puteţi să mă credeţi. Uite, spre exemplu „Îngerul albastru", păi, sînt de părere că aşa ceva te poate scîrbi de tot, nu-i aşa? Curată plictiseală. Nici nu mai pot să aud vorbindu-se de asta. Ce vreau să spun este că sînt cu adevărat, „din creştet pînă-n tălpi", de-a dreptul ridicolă. Oricum, mă aflu aşadar aşezată pe cisternă, astfel de poze poţi să le cumperi pretutindeni şi toţi au înnebunit după ele şi mai ştiu eu ce. Şi apoi au apărut dintr-odată şi, cum i se spune, pe nemţeşte, imitatoarele, da, şi alea mă copiază întru totul, şi iată-le aşezate dintr-odată şi ele pe o cisternă, cu piciorul ridicat în aer, de-a dreptul ridicol. Asta e.

Pe Jannings l-am considerat întotdeauna îngrozitor, uh, cum mai juca el pe otrăvitorul de fîntîni, teribil de-a dreptul... Nu, nu, vechile filme, lada de vechituri cu filmele bunicii. Totul e o prostie. Dar pe vremea aceea încă nu pricepeam toate astea, eram pe atunci încă o netoată. I-am spus odată lui Sternberg, regizorului, — trebuiau să tragă asupra mea, în filmul acela de spionaj, „Dishonored" — şi i-am zis: cum trebuie să cad? pe spate sau în faţă? Pentru că pe atunci încă nu ştiam cum trebuie să cazi cînd eşti împuşcat, căci nu fusesem încă niciodată împuşcată... Da, da, da, sînt o fire practică, trebuie să ştiu cum să cad atunci cînd sînt împuşcată. Cît despre Sternberg, ăla nu era bun decît să-mi facă viaţa grea, cu tot dinadinsul, cică vroia să mă înveţe. Să mă facă, eh, cum se zice, să lucrez cu capul, cu propriul meu cap. Adică, să nu fac întotdeauna doar ce mi se spune, ci să şi gîndesc. Aşa-i? Asta a făcut el mereu cu mine... Era acolo o scenă în care tînărul ofiţer zice că nu poate să tragă în femeie, şi în răstimp eu îmi fac *make-up*-ul... mă rog, asta nu mi-a prea plăcut, hm — am socotit mereu că treaba asta e un kitsch oribil, dar de, fac mereu ce mi se spune. Da, da un kitsch şi o porcărie.

„Women's Lib"??!

Am fost îndeajuns de fotografiată. M-am săturat, nu, mulţumesc. Tempi passati M-au îngropat sub atîtea fotografii... Viaţa mea particulară este cu totul separată de profesiunea mea, aşa a fost întotdeauna. Nimeni nu va putea vreodată pătrunde în viaţa mea particulară... şi să nu mai aud de *Women's Lib* (Emanciparea femeilor). Urăsc povestea asta. După cum spuneam, nu mă pricep deloc la politică, iar cît despre *Women's Lib* nu pot să sufăr treaba asta pentru că — ei bine, pentru că femeile nu-s ca bărbaţii, e clar? Dacă ar fi ca bărbaţii, s-ar fi născut bărbaţi...

---

* Extras din convorbirea dintre Marlene Dietrich şi Maximilian Schell, realizatorul filmului documentar de lung metraj, *Marlene, 1984.*

Da, asta-i povestea, vor să aibă chestia aia și n-o au, de aicea toată frustrația, și în cap și pretutindeni și într-un cuvînt, îngrozitor... N-am nici un fel de compasiune pentru „females", ca să știți, nu spun „women", spun „females", păi alea nu gîndesc cu totul limpede... Așa stă treaba în general. Firește, cu excepția mamei și fiicei mele, că doar trebuie să mai existe și excepție la regulă, nu?

Cine nu pierde timpul, nici nu-l caută

Am fost un copil, cum s-ar zice de familie bună, educată, maniere și pe deasupra mai aveam și pantofiori foarte drăgălași în picioare, desigur, asta-ți dă un mare avantaj în viață, faptul că mama mea m-a crescut așa cum se cuvine, nu-i așa? Nu știu prea bine, cred însă că lucrurile erau așa după cum se cuvenea să fie. Cum ar veni, «fetele *de bonne famille* nu fac cutare și cutare lucru", așa-i?

◀
▶▶
„Înger albastru" în felurite ipostaze ...
... și Marlene Dietrich față-n față cu ea însăși (1922)

Astfel am fost eu crescută. Și apoi am trecut prin școală, și cam asta a fost totul... Singura treabă bună era că din acea vreme am rămas cu o dantură foarte bună, pe atunci nu exista zahăr...

Adresa la care locuiam pe atunci, n-o mai știu. Habar nu mai am, ce să mai știi unde te-ai născut și tot restul, nu, toate chestiile astea nu le știu... Trecutul nu mă interesează absolut deloc... Pe vremuri l-am citit pe Proust, mi-a venit acum în minte din nou; pentru numele lui Dumnezeu, e ceva atît de vechi, asta am citit-o cînd mai eram încă în școală. Și încă de pe atunci mă plictisea copios... Cum îi spune acelui roman? Da, mi-amintesc, așadar „În căutarea timpului pierdut", ei bine, spun un nu categoric, absolut nu. Sînt un om prea practic, ce contează pentru mine e... e prezentul, ceea ce trebuie să fac astăzi, ceea ce trebuie să fac mîine, înapoi nu m-am uitat niciodată, deloc. De ce aș fi interesată unde m-am născut și cine m-a legănat, cine mi-a dat laptele și tot restul? Toate astea nu mă interesează. Am fost actriță, mi-am făcut filmele mele, basta... Sînt un

om practic. Judec logic, așa-i? Fără visătorii. Am muncit o viață întreagă și dacă aș fi fost o visătoare n-aș fi izbutit să merg mai departe, ar fi îngrozitor dacă ar trebui să mai și visez pe lîngă toate astea. E limpede, povestea nu mă interesează.

Între mine și Hemingway n-au fost decît scrisori

Știu, lumii îi apăream drept foarte erotică. Da, dar asta nu eram deloc. Aveam doar o anumită, cum să-i spun, aroganță, eram impertinentă. Marele romantism și tot tacîmul. Nu făceam altceva decît să las impresia, nu-i așa? Dar nu eram astfel. Iubire, iubire, iubire, iubire!... Cred că nu-i totuna cu erotismul. Firește poate să meargă și-mpreună dacă dumnealor o vor cu tot dinadinsul, nu-i așa? Se face, se face, adevărat? Iar noi sperăm, și chibzuim, ne gîndim, o doamne, dacă nu fac treaba asta, atunci tipul nu se mai întoarce, este? Asta însă nu vrea deloc să însemne că ne dăm pînă într-atît în vînt după această poveste, nu. Mereu însă credem că — ce mai încolo-ncoace, că asta se cere, așa-i?... Se cheamă că nu întotdeauna există și un „trebuie", că ar fi uneori frumos, chiar și pentru tine însăți, mă rog, se poate. Se poate și fără. Da. A visa însă e cu totul altă poveste.

Da, da, da. Cu visătoarele e cu totul altă poveste. Nu-i așa? Lumea crede că eu și cu Hemingway, mă rog, și toate cele... Ei bine, niciodată, niciodată! L-am iubit. Și el m-a iubit. Și am toate scrisorile lui, bine închise într-un seif într-o bancă din New York. Așa-i? Iubirea dintre el și mine, nu știu cum aș putea s-o numesc, dar n-a avut nimic de-a face cu erotismul ori cu, cum i se spune, cu sexualitatea, nu, nu, nu... Hemingway era deasupra sexualului. Cred că tipul nu-și făcea nici un fel de probleme din asta. Căci de obicei toată lumea asta se culcă împreună și mai știu eu ce, și pînă la urmă tot se duce naibii totul, nu-i așa? De ce-s atît de multe căsnicii distruse, de ce atît de mulți oameni se duc de rîpă, cu afacerile lor amoroase cu tot? Nu-i oare în legătură și cu asta?

Nu trebuie mult curaj pentru a fi curajos

...Cînd m-am întors, mai tîrziu, înapoi la Berlin cu un *show*, a fost teribil. De-a dreptul îngrozitor. Mi-au pus bombe în teatru și alte lucruri de soiul ăsta, nu vroiau să mai știe nimic de mine, erau toți teribil de furioși pe mine. Mă urau și mă iubeau, așa-i? Ziceau: asta a plecat de lîngă noi, nu ne-a vrut. Mă iubeau și mă urau în același timp. Și mai existau și oameni foarte simpatici. Iată, un Willy Brandt, cu care am și discutat împreună, și mai era și o femeie, o femeie adevărată, o berlineză și aia mi-a spus: „Ei, ce zici, ne-am împăcat din nou?", și mai existau și alți berlinezi de soiul acesta, nu-i așa?

Dar fireşte că mai erau şi mulţi alţii care nu vroiau să mă ierte nici în ruptul capului, cam aşa cum se întîmplă în mai toate relaţiile de dragoste, da? Cînd pleacă unul, celălalt e mofluz, aşa-i?

Unii zic că plecarea mea a fost o holărîre curajoasă. Nuuu, nici vorbă de aşa ceva, toată treaba era să termin cu războiul cît mai iute cu putinţă. Nu ne pricepeam la politică, dar fireşte că eram antinazişti. Asta, desigur, da, da. Doar ştiam bine de lagărele de concentrare, de copii gazaţi şi de tot restul. Şi atunci îţi vine foarte uşor să te decizi cînd cineva vine la tine şi-ţi spune, uite, ăştia ucid copii, ucid sute de mii de oameni: spuneţi-mi şi mie, e nevoie de mare curaj pentru a te decide în ce parte s-o apuci? Nu.

Că asta se petrecea cu Germania, ei bine, asta era, ce puteam să fac, şi nici nu ştiam cîte ştiau şi cîte nu ceilalţi germani... Ca cineva să-mi spună, fă asta şi fă aia, du-te la cratiţă, deschide uşa, mai fă şi aia şi aia... Mă rog. Aşa am fost educată. Dar nu povestea cu Hitler. Asta nu. Aşa ceva nu ţinea la mine.

„Cui îi e teamă de moarte?"

Ar trebui să ne fie teamă de viaţă, da, da, dar nu în faţa morţii, de ce ne-ar fi? Că doar atunci numai ştii nimic. S-a terminat totul... Aşa o... aşa o prostie, da, da, o nerozie. Îngrozitor, cum să cred că toţi ăştia zburătăcesc pe acolo pe sus, he?

...Nu, nu-mi fac nici un fel de gînduri. Singurele lucruri la care mă gîndesc sînt cele pe care trebuie să le fac astăzi. Şi pe care trebuie să le fac în general. Pur şi simplu. Dar nu poţi să vii să-mi povesteşti că toţi ăia trăiesc acolo sus, asta ar însemna că spaţiul acela e teribil de suprapopulat, ce de-a lume acolo sus. Cînd ai fost în război şi ai văzut cum sînt ucişi sute de mii de oameni şi apoi stai să te gîndeşti că aceia se află cu toţii undeva pe sus şi zboară, nu, aşa ceva nu-i cu putinţă...

Traducere şi adaptare de ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN

LOTTE EISNER

«...O viaţă nouă, plină de curaj, chiar dacă nu a fost ce-ar fi trebuit să fie...»

Începuturile

Am scris pentru revista Literarische Welt *şi pentru ziarul* Berliner Tageblatt *unde publicam de obicei cronici teatrale şi interviuri. De film mă ocupam doar ocazional. Încetul cu încetul am înţeles însă ce însemnează filmul şi am umblat mult prin ateliere pentru a cunoaşte aparatul de filmat, căci în tehnică eram nulă. Despre film trebuia să învăţ totul de la capăt. Nu ştiam atunci încă cine este Friedrich Wilhelm Murnau. Atunci l-am cunoscut pe Fritz Lang, găsind filmul său* Nibelungii *foarte teutonic. Nu vedeam rigoarea arhitectonică a filmului. Toate acestea le-am înţeles mai tîrziu. Pe Murnau l-am văzut în filmul* Letzter Mann *(Ultimul bărbat). Îl găseam însă pe Jannings grozav de sentimental. Nu pricepeam încă tehnica aparatului de filmat. Am circulat mult prin ateliere, şi am văzut oameni făcînd înregistrări, montări şi toate celelalte. De fapt, studiile mi le-am făcut în atelier şi găsesc că e păcat că astăzi majoritatea criticilor de film abia dacă se mai duc prin ateliere.*

Pe Fritz Lang l-am văzut turnînd filmele Testamentul *şi* Dr. Mabuse. *M-a chemat în prealabil la telefon şi mi-a spus: „Vă trimit diseară la 11 Mercedesul meu negru ca să veniţi să vedeţi începutul". A fost ceva deosebit pentruLang să facă înregistrarea în afara atelierului, la Spandau, în faţa unei fabrici pe care apoi în film a aruncat-o în aer. Făcea acolo experienţe pentru lumină înainte de a începe cu sonorul. Am scris despre acestea în 1923. A fost primul meu articol pe care l-am publicat apoi în Franţa.*

„Cînd vor cădea capete, va cădea şi capul acesta" — aşa scria în replică la o critică a Lottei Eisner în 1933 oficiosul nazist *Völkischer Beobachter*. Lotte Eisner, născută în Berlin la 5 martie 1896 în cartierul Tiergarten, a emigrat la Paris. Acolo a făcut parte dintre cei ce au întemeiat Cinémateque Française. A organizat împreună cu Henri Langlois expoziţii, retrospective şi festivale şi a adunat decoruri ale filmelor vechi pentru Muzeul Cinematografiei (Musée du Cinema) inaugurat în 1972. A scris printre altele cărţi despre Fr.W. Murnau şi Fritz Lang şi celebrul tratat despre istoria filmului intitulat *Ecranul demonic*.

Anii de la Paris

La Paris am căutat să-mi asigur existența scriind la inceput pentru o revistă din Praga care apărea in limba germană cu titlul Internationale Filmschau *(Parada internațională a filmului)! Din asta nu puteam insă trăi. Am scris atunci și cronici pentru o revistă de teatru. Era ceva in plus, pentru că aveam intrare gratuită la teatre și cinematografe. Dar n-am ciștigat nimic. Am dat apoi lecții de limba germană și de limba latin și am izbutit astfel să rămin pe linia de plutire. A fost foarte greu, căci in Germa a eram foarte cunoscută iar aici eram silită să iau totul de la capăt.*

L-am cunoscut insă in 1934 pe Henri Langlois, cel ce a intemeiat Cinémateque Citisem in revista Cinématograph Français *că doi tineri, Henri Langlois și Georges Franju vor să salveze filme vechi mute și atunci mi-am zis că ar putea fi un articol bun, l-am scris și apoi ne-am intilnit la* Café Weppler, *fiecare cu un ziar sub braț ca semn de recunoaștere și am constatat imediat că Langlois și Franju insemnează ceva. Langlois avea atunci un mic* Cercle de Cinéma *pe Champs Elysées M-am dus acolo și cind aveam timp ii dădeam o mină de ajutor să-și țină scriptele și programele in ordine. Le avea pe toate in niște geamantane mari, iar filmele și le păstra in cada din baie. Așa a inceput Cinémateque.*

Activitatea în clandestinitate

Mai tirziu, cind in timpul ocupației am trăit ascunsă, am revăzut intr-un castel vechi filmele pe care Langlois dorea să le salveze din miinile naziștilor. Fiind din material ușor inflamabil — asta se petrecea in toiul iernii intr-un castel vechi din secolul al 12-lea — nu aveam voie să fac foc deschis și am suferit mereu de frig. Apoi am ascuns filmele intr-o pivniță sub paie unde nemții nu le-au putut găsi. În felul acesta am salvat filmele.

Kuhle Vampe, *de pildă, cind pe Slatan Dudow il inchiseseră pentru că era comunist. Pe el l-am putut elibera și trimite in Italia la prietenii noștri, la oameni care nu erau fasciști: Luigi Commencini și Alberto Lattuada, de unde a putut apoi să plece in America. Mai tirziu am putut să realizăm in RDG o copie după* Kuhle Vampe *și in felul acesta am izbutit să se păstreze filmul.*

Interesul meu pentru teatrul expresionist provine din Berlin, unde l-am cunoscut foarte bine. Filmele expresioniste le-am văzut mai intii la Langlois, dar deoarece mă ocupasem mult cu expresionismul — fiind preocupată de istoria artei — mi-a fost ușor să văd cum se exprimă expresionismul in film.

Demonia germană

Am scris apoi cartea Demonia Ecranului *pentru francezi, unde am insistat asupra unora din filmele expresioniste. Lucrul acesta mi-a părut ca de la sine ințeles, deoarece scrisesem despre germanii inșiși, socotindu-i predestinați pentru expresionism. În Franța nu s-ar fi ajuns niciodată la el. Surrealismul este cu*

totul altceva. M-a preocupat atunci să-l scot în relief și în general să scriu despre „sufletul" german.

Mi s-a imputat, scriind despre filmul Nosferatu, *o însușire pe care o găseam tipic germană: preocuparea insistentă despre lucruri înfiorătoare, stranii. Înclinarea aceasta are o lungă tradiție. Se găsește și la E.T.A. Hoffmann, la romantici sau, dacă citiți basmele germane, și în* Struwwelpeter *(Ciufulici) sau în* Max și Moritz. *Sînt toate basme fioroase. Germanii înclină spre fantastic, lucru care este desigur un plus pentru anumite creații.*

În filmul Cabinetul doctorului Caligari *de Robert Wiene, arăt în cartea mea despre Demonia Ecranului, cît de departe s-a ajuns cu mijloacele artistice în filmul mut expresionist La aceasta m-a stimulat decorul. Decorul și textul, pentru că Wiene însuși nu a fost un regizor notabil. Hermann Warm, arhitectul filmului, ca și Werner Krauss mi-au povestit, că văzînd decorurile gata făcute Wiene ar fi ridicat brațele în sus spunînd: Doamne, ce fiasco, ce risipă de bani! După aceea ar fi pretins că el este realizatorul acestui film expresionist, cu toate că la început n-a înțeles ce calitate de film i s-a pus în mînă. Dar nici Werner Krauss n-a priceput, pentru că mi-a spus: «Am fost chemat adesea să fac astfel de filme, după care să capăt cîte un rol mai rezonabil. L-am întrebat:*

— Ce fel de rol?

— În „Heidelbergul de altădată".

Închipuiți-vă filmul acesta sentimental, un groaznic kitsch, iar el îl făcea mai bucuros decît pe cele expresioniste.

Filme ca acesta cu Heidelbergul de altădată erau produse cu grămada în vremea aceea, iar filmele artistice erau excepții. Un film ca Dr. Caligari *nici n-a ajuns la publicul german. A fost prezentat în 1921 la Paris și Louis Delluc a fost entuziasmat scriind despre el în revista sa de film. Numai după aceea au făcut și nemții o premieră spunîndu-și: Dacă francezii găsesc acest film bun, trebuie să fie bun!, și în felul acesta a ajuns printre filmele expresioniste.*

Astăzi lucrurile stau la fel. Filmul Kaspar Hauser *al lui Werner Herzog n-a avut la început public. A fost prezentat în cinematografe comunale și abia după ce a primit la Cannes trei premii, a fost prezentat publicului avizat la fel ca și cel venit prin Paris. Din fericire lucrurile s-au îmbunătățit în Germania și tînărul film a reușit și el să pătrundă. A durat însă mult timp.*

Sărăcirea filmului german a ținut mult timp după 1945. Dar tocmai cînd germanii sînt într-un fel oarecare frînați, tocmai atunci răzbesc realizările lor artistice. Germanii au nevoie de ceva ca să devină creatori și să facă creații. Au nevoie de o anumită rezistență, de un obstacol, pe care să fie siliți să-l învingă. În anii '20 obstacolul acesta a fost războiul pierdut, inflația și toată nesiguranța vieții care au produs apoi filmele mari și exact la fel s-a întîmplat cînd a fost sufocată revolta

din 68. — Primul film a fost Törless *şi cînd l-am văzut mi-am spus că astea sînt influenţe franceze, căci Schlöndorff trăise multă vreme în Franţa, dar apoi, cînd am văzut primul film al lui Werner Herzog,* Lebenszeichen *(Semne de viaţă), am ştiut că acum vor urma iarăşi filme germane bune, şi i-am scris lui Fritz Lang: Să ştii că acum vin din nou filme germane bune! şi el mi-a răspuns: Lotte, nu-mi pot explica cum s-a putut ca atunci cînd am turnat în Germania filmul cu subiect indian,* Cei o mie de ochi ai Doctorului *să nu aibă nici un ecou?*

Noile filme germane

Pentru mine cele mai interesante filme germane actuale sînt cele făcute de Werner Herzog, de Wim Wenders şi de Herbert Achternbusch. Aceştia vin de altfel din cînd în cînd să mă vadă şi să discute cu mine despre film. Îmi plac şi filmele lui Alexander Kluge, Reinhardt Hauff şi unele ale lui Fassbinder. Ale acestuia mai puţin, pentru că Fassbinder turnează prea grăbit şi prea mult. A făcut filme foarte bune şi apoi iarăşi filme ca Lili Marleen, *care nu-mi plac.*

Nu-mi place Hans Jürgen Syberberg. Am fost la Veneţia la al său „Ludovic al II-lea" şi am ieşit după o jumătate de oră pentru că întregul film m-a călcat pe nervi. El a alergat după mine şi m-a întrebat de ce plec şi am fost încă destul de politicoasă spunîndu-i că am o întrevedere importantă şi că îi voi vedea filmul la Paris, lucru pe care bineînţeles nu l-am mai făcut. Am găsit filmul la fel de lipsit de gust ca şi castelele lui Ludovic al II-lea din Bavaria. Dar apoi m-a silit să-i văd filmul cu Karl May, în care Käutner a fost bun, dar filmul însuşi insuportabil de plictisitor. Copil fiind, eram entuziasmată de Karl May, exact ca şi Fritz Lang, pe care Karl May l-a impresionat atît de mult încît influenţa lui se vede în toate filmele sale de aventuri.

După moartea, acum cinci ani, a lui Henri Langlois, Cinémateque *nu mai este ce a fost. Nu se păstrează în mod serios opera lăsată de Langlois. Mai fac şi acum parte din Comitetul de administrare, dar m-am decis să mă retrag, pentru că văd că nu se lucrează în sensul lui Henri Langlois. Vreau să mă ocup acum mai mult de cărţile mele. Trebuie să scot corect în germană cartea despre Fritz Lang. De asemenea a fost rău făcută şi ediţia engleză, care a fost apoi şi scurtată. Mai vreau să scriu apoi şi o autobiografie, dacă-mi mai rămîne timp, căci la 86 de ani nu poţi şti niciodată ce mai poţi face. Voi încerca totuşi. Viaţa mi-a fost întotdeauna .... există la Verlaine un loc foarte frumos, un vers, „şi plină de curaj, chiar dacă nu a fost ce-ar fi trebuit să fie"; iată într-un fel asemănătoare e şi viaţa mea.*

În româneşte de HORIA STANCA

WERNER HERZOG

SPRE CINSTIREA ULTIMULUI MAMUT

Decernat pentru prima oară, premiul pentru film Helmut Käutner *al capitalei Landului a fost atribuit în 1982 publicistei şi istoricei de film Lotte H. Eisner, la Düsseldorf. Dotat cu 10.000 de mărci, premiul care urmează să fie atribuit la fiecare doi ani, este destinat cinstirii personalităţilor care au contribuit în mod deosebit — ca şi regizorul Helmut Käutner născut la Düsseldorf (decedat în 1980) — la dezvoltarea şi la prestigiul filmului german. Lotte H. Eisner, pe vremea aceea în vîrstă de 85 de ani, trăind la Paris, a vorbit despre bucuria ei de a constata că există iarăşi „filmul german". „Sînt foarte mişcată să mă aflu aici. Am avut cîndva o patrie frumoasă" a spus premiata referindu-se la Heinrich Heine. Werner Herzog, regizorul de film, a rostit elogiul alăturat în care a adus laude şi recent decedatului şef al Cinematecii din Paris, Henri Langlois.*

Îi aducem astăzi un elogiu Lottei Eisner, numită *Die Eisnerin.*

Bertolt Brecht, care în neruşinarea lui o nimerea de cele mai multe ori bine, a fost primul care i-a spus astfel, şi numele de *Eisnerin* s-a încetăţenit.

Dar cine este această *Eisnerin*? O voi spune din capul locului: ea este conştiinţa noastră a tuturora, conştiinţa noului film german şi, de cînd Henri Langlois a decedat, este conştiinţa lumii întregi în film. Refugiată din faţa barbariei celui de al treilea Reich, a supravieţuit şi se află acum printre noi pe pămînt german. Faptul că ea, Lotte Eisner, a putut reveni în această ţară, este unul din miracolele care ne-a căzut în braţe.

Binecuvîntate mîinile acelora care i-au predat premiul *Helmut Käutner*, binecuvîntat locul pe care șade, aici în Düsseldorf printre noi, și binecuvîntată simpatia care ni se manifestă prin prezența ei.

Langlois, zmeul care ne-a păzit toate comorile, brontosaurul, monstrul acesta miraculos, a plecat dintre noi și acum n-o mai avem decît pe *Eisnerin*, pe Lotte Eisner. Vă salut și vă cinstesc ca pe ultimul mamut care mai există pe pămînt; ca pe unicul om încă viu pe acest pămînt, care cunoaște cinematograful din ceasul nașterii sale, mai exact spus: ați cunoscut personal și l-ați încurajat pe fiecare din cei care au avut vreo importanță de la începutul filmului: pe vrăjitorul Meliés, care și-au turnat filmele între 1904 și 1914 — l-ați cunoscut, desigur, după epoca aceea — apoi pe Eisenstein, pe Chaplin, pe Fritz Lang, Strohheim, Sternberg, Renoir, pe toți. Și n-a existat nici unul care să nu vă fi venerat.

Același lucru s-a petrecut cu generația care a urmat și cu cea de acum, a mea. Eisner este ținta pelerinajelor noastre și în mica ei locuință din Paris vin aproape numai oameni tineri să o vadă, pentru că spiritul ei a rămas tînăr. N-a îmbătrînit decît trupul; a devenit mai greoi și vă supără acum cînd ați vrea cu drag să vă avîntați cu noi pe munți.

Lotte Eisner, nu vreau să trec aici cu vederea momentul rușinos în care voiați cu lașitate să fugiți de noi și din viața aceasta. Aceasta s-a întîmplat în 1974 și noi, noul film german, un răsad încă delicat, care n-a prins încă rădăcini solide în pămînt, ca film tînăr expus încă deriziunii, noi nu puteam admite să muriți. Am căutat eu însumi, atunci, să conjur destinul. Am scris atunci, iertați-mă că citez:

„Lottei Eisner nu-i este permis să moară, ea nu va muri, nu voi permite. Nu va muri, nu! Nu acum, pentru că nu trebuie să moară. Pașii mei calcă puternic. Și se cutremură pămîntul. Vai, vai! Nu e permis, ca ea să moară, și nu va muri. Cînd voi ajunge la Paris, ea va trăi. Nu va fi altfel, pentru că nu este permis să fie altfel. Nu este permis să moară. Mai tîrziu, poate, cînd i-o vom îngădui".

Lotte Eisner, vrem să vă mai avem printre noi, ca centenară. Vă dezleg prin urmare de oribilul jurămînt. Aveți voie să muriți. N-o spun cu frivolitate, ci în deplin respect pentru moarte, care este unica noastră cunoaștere sigură. O spun de asemenea, pentru că prin dumneavoastră sîntem acum fortificați, pentru că ne-ați făcut posibilă legătura cu propria noastră istorie și, mai important decît aceasta: ne-ați dat legitimitate.

Este ciudată ruptura care s-a produs prin catastrofa celui de al doilea război mondial în continuitatea filmului german. Firul ajunsese la capăt încă de mai demult. Drumul lui ducea în neant. Cu excepția unor foarte puține filme și unor foarte puțini regizori ca Staudte și Käutner, filmul german nu mai exista. S-a deschis aici o lacună de un sfert de secol. În literatură și în alte domenii acest lucru nu s-a resimțit așa de dramatic. Noi, noua generație de regizori de film, sîntem o generație fără tată. Sîntem orfani. Nu avem decît bunici, cum sînt Murnau, Lang, Pabst, generația anilor 'douăzeci.

Cărțile dumneavoastră și în primul rînd cea asupra filmului german expresionist, *Ecranul demonic* — sînt sigur, va rămîne studiul definitiv și complet asupra acestei epoci. Ca și cartea dumneavoastră despre Murnau și cea despre

Fritz Lang, activitatea dumneavoastră la Cinemateca din Paris şi participarea la destinul nostru, la acela al tinerilor, ne-au aruncat o punte de legătură cu istoria, cu istoria culturii. Ce înseamnă aceasta nu vor putea înţelege niciodată francezii, deşi au fost loviţi de aceeaşi catastrofă, dar au avut o continuitate, fără nevoie de vreo cusătură. Nici italienii, care au creat imediat la sfîrşitul războiului neorealismul, şi nici americanii, şi nici sovieticii, nimeni. Aceasta n-o putem aprecia decît noi.

Cînd, odinioară, epuizat, batjocorit şi disperat, am fost la dumneavoastră, mi-aţi spus într-o frază doar în trecăt: «Ascultă, istoria filmului nu vă îngăduie vouă, tineri regizori de filme în Germania, să renunţaţi!»

Al doilea lucru de deosebită importanţă pentru noi este problema legitimităţii. Declar aici şi insist asupra acestor lucruri de mai demult, de mai mulţi ani: AVEM DIN NOU O LEGITIMĂ CULTURĂ A FILMULUI ÎN GERMANIA. O spun aceasta, să fiu bine înţeles, în contradicţie cu barbaria şi grozăvia aduse asupra noastră de epoca nazistă. Legitimi nu sîntem însă numai prin declararea legitimităţii cu un cuvînt autoritar şi arbitrar. Legitimi ne-a făcut acea ultimă autoritate care este Die Eisnerin. Prin ea am căpătat legitimitate. Ar trebui să formulez aceasta cam în felul următor: cînd în evul mediu era cineva încoronat ca împărat, aceasta se făcea pe baza dreptului de succesiune şi mai cu seamă prin autoritatea puterii, dar legitimitatea trebuia să şi-o aducă de la Papa din Roma. Pe noi Eisner ne-a declarat legitimi, sîntem prin urmare legitimi. Şi aceasta a făcut posibil în străinătate accesul nostru la public.

Die Eisnerin, dar cine este ea? Pun pentru a doua oară întrebarea. Ceea ce sînteţi astăzi pentru noi, Lotte Eisner, nu se întrevedea la început în viaţa dumneavoastră. Sînteţi şi astăzi încă supărată pe mama dumneavoastră că nu v-a adus pe lume ca băiat sau ca piele roşie. Citeaţi la cinci ani pe Karl May şi voiaţi să fiţi o piele roşie. V-aţi construit din covoare o colibă de indian şi v-aţi scalpat păpuşile. V-au atras legendele antichităţii clasice, aceasta într-o vreme cînd de obicei copiii încă nici nu ştiu să citească. Mai tîrziu l-aţi citit pe sub bancă la şcoală, pe Dostoievski. Aţi devenit arheologă şi istoric al artei. Un fel de arheologă mai sînteţi şi astăzi, pe drumuri ocolite. Faceţi descoperiri şi le aduceţi la lumină.

O prietenă de şcoală v-a vorbit despre un ştrengar simpatic care se dădea drept poet. Scrisese de mînă într-un caiet de şcoală o piesă de teatru şi v-a dat-o s-o citiţi, căci prietena dumneavoastră n-avea idee despre literatură şi spunea că dacă e bună se va încurca cu el. Piesa se numea BAAL. „Ascultă, l-aţi spus, după ce aţi citit-o noaptea, ăsta va fi cel mai mare poet din Germania". Pe atunci poetul nu se numea încă Bertolt, ci Eugen. Era în 1921.

Arheologii vi se păreau nişte bucătari care taie salata în patrate mici, iar ca director într-un muzeu nu doreaţi să vă umpleţi de praf. Îndrumătorul doctoratului

dumneavoastră v-a sfătuit atunci: „Din dizertația dumitale întrevăd că poți să scrii. Scrie.“ Ați și scris, despre literatură, despre teatru, ați fost în strînsă legătură personală cu Max Reinhardt și cu tot ceea ce teatrul și literatura anilor douăzeci au dat la iveală mai măreț. V-au cuprins apoi flăcările filmului, care mai ard și astăzi.

Ați scris în 1933 despre filmul *Gaz toxic* al lui Harry Piel, vrînd cu aceasta să deschideți ochii cititorilor asupra viziunii înspăimîntătoare care le va flutura pe dinaintea lor. Ziarul *Völkischer Beobachter* v-a răspuns textual: „Revista Filmkurier își scoate masca de pe obraz. Ziarista bolșevică, evreica Lotte Eisner ... scrie asta și asta. Și apoi adăuga cuvînt cu cuvînt lucruri care-ți fac rău să le repeți: „Cînd cad capete, va cădea și capul acesta!“ La venirea lui Hitler la putere, ați părăsit încă în aceeași seară Germania, Lotte Eisner, pentru totdeauna, alungată ca mulți alții dintre cei mai buni pe care îi avea țara aceasta. Suratele voastre au ezitat să vă urmeze. „Veți fi fericite — le-ați spus — dacă veți mai putea lua cu voi mai tîrziu un geamantan“.

În timpul ocupației ați trăit ani de zile ascunsă și sub un nume fals în Franța. Ați supraviețuit. Ați dorit ca cenușa dumneavoastră să fie împrăștiată într-o pădure în Franța.

Ați continuat să lucrați și ați salvat împreună cu Henri Langlois mii de filme mute care s-ar fi pierdut altfel pentru totdeauna. Ați scris cărțile devenite pentru noi importante. Ați continuat să faceți descoperiri și să încurajați. Fără să ezitați, v-ați îndreptat spre noi, care am pus cu efort pe picioare primele noastre filme în Germania. Ne-ați înaripat în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului.

Cu permisiunea dumneavoastră, Lotte Eisner, îmi îngădui să citesc ceea ce am notat scurt înainte de Crăciunul anului 1974, cînd s-a încheiat cruntul meu pelerinaj:

„Paris, sîmbătă 14.12.

Ulterior și asta: m-am dus la Eisner, era încă obosită și arăta ca după boală. Cineva trebuie să-i fi spus la telefon că am venit pe jos. Eu nu voiam să i-o spun. Eram jenat și pentru că mă dureau, mi-am pus picioarele pe un al doilea scaun pe care mi-l împinsese. Mi-a trecut atunci un cuvînt prin cap și deoarece situația era și așa destul de jenantă, i l-am spus. Vom face împreună focul și vom ațîne peștii. M-a privit și a zîmbit ușor și știind că am venit pe jos, deci fără protecție, m-a înțeles. O clipă plină de simțire, scurtă, mi-a trecut ușor prin trupul mort de oboseală. I-am spus să deschidă fereastra pentru că de cîteva zile pot să zbor!

Lotte Eisner, nu sînt singurul căruia i-ați dat aripi. Vă mulțumesc!

În românește de HORIA STANCA

SIEGFRIED KRACAUER

De la CALIGARI la HITLER

Simptome

În cămara cu vechituri a filmelor arhaice sînt patru cărora merită să li se acorde o atenție deosebită, întrucît ele au anticipat teme postbelice importante. Trei dintre ele oglindeau o lume plină de obsesii, presărată cu creaturi himerice. Din acest punct de vedere ele corespund teoriilor germane progresiste ale acelor timpuri. Se găsea cîte un scriitor contemporan care să-i invite pe producătorii de film să dea substanță posibilităților specifice ale mediului lor și să redea mai degrabă produse ale purei imaginații, decît obiecte existente. Hermann Häfker — care preamărea războiul ca pe o salvare de pe urma relelor păcii — îi sfătuia pe scenariștii de film să împletească elementele reale cu cele imaginare. Cel entuziasmat de război — ca prieten al poveștilor: acesta era un fenomen cu adevărat german. Asemănător scria în anul 1913 Georg Lukács, care urma să se transforme mai tîrziu din estet burghez în filozof marxist — și a ajuns în ambele cazuri la extremă — că este de părere că filmul egalează povestea și visul [1].

Primul care a transpus în practică învățămintele contemporanilor săi a fost Paul Wegener, un actor al lui Reinhardt, a cărui figură mongolă vorbea despre viziunile ciudate care îl bîntuiau [2]. Dorința sa de a le înfățișa pe pînză a dat rezultat în filme care au fost adevărate inovații. Ele răscoleau domenii în care erau stăpîne alte legi decît ale noastre: ele înfățișa evenimente, pe care numai filmul le putea face să pară reale. Wegener era mînat de aceeași pasiune pentru film, care l-a inspirat pe Georges Méliès să turneze filme ca *Voyage dans la lune* (Călătorie pe lună) și *Les 400 farces du diable* (Cele 400 de farse ale diavolului). Dar acolo unde fermecătorul artist francez încînta toate sufletele de copii cu veselele sale scamatorii micuțe, actorul german s-a dovedit a fi un magician clar-obscur, care chema forțele demonice ale naturii umane.

---

1 Georg Lukács, *Idei despre o estetică a filmului*, 1913.
2 Mack, *Cum ajung la film?* p. 114

Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler. (Eine psychologische Geschichte des deutschen Films)* in *Schriften*, Bd. 2, Suhrkamp Verlag, 1978

Wegener a început încă din anul 1913 cu *Studentul din Praga* (Der Student von Prag), o realizare de pionierat și prin faptul că ea întemeia exploatarea legendelor vechi.

Noutatea filmului *Studentul din Praga* pare să fi agitat spiritele contemporanilor. Un critic l-a comparat cu picturile lui Ribera — o laudă pe care un recenzent urma s-o răstoarne categoric cu ocazia reluării în anul 1926, cînd a numit filmul „de necrezut de naiv și adesea ridicol"[1]. Filmul face parte din acele multe care s-au pierdut[2]. Oricît am regreta acest lucru, importanța sa constă fără îndoială mai puțin în munca la aparatul de filmat, cît în subiectul propriu-zis, care, în ciuda tuturor afilierilor sale anglo-americane, i-a atras atît de puternic pe germani, de parcă el s-ar baza exclusiv pe surse autohtone.

Studentul din Praga a introdus pe ecrane o temă, care urma să devină o obsesie a filmului german: o grijă profundă și teribilă față de elementele de bază ale eului. Prin despărțirea lui Balduin de imaginea sa și confruntarea dintre ei, filmul lui Wegener simbolizează un caz specific de sciziune a personalității. În loc să-și lase propria dualitate în întuneric, Balduin, cuprins de panică se lămurește că se află în ghearele unui adversar care nu este nimeni altul decît el însuși. Acesta era un motiv vechi, înconjurat de multe semnificații secundare, dar oare nu era și o tălmăcire fantastică a ceea ce se întîmpla cu pătura mijlocie a societății germane în relația ei cu clasa feudală, care guverna Germania?

Opoziția burgheză față de regimul imperial a luat pentru moment forme destul de ascuțite, pentru a umbri dușmănia sa față de muncitori, care împărtășeau revolta generală împotriva instituțiilor semi-absolutiste din Prusia, insolenței armatei și jocului ușuratec al împăratului. Expresia uzuală despre „cele două Germanii" se potrivea mai ales cu deosebirile dintre clasa stăpînitoare și pătura mijlocie — deosebiri pe care pătura mijlocie le tăgăduia profund. Totuși, făcînd abstracție de acest dualism, regimul imperial reprezenta principii economice și politice pe care nici măcar liberalii nu le acceptau cu ochi răi. Doar atunci cînd erau confruntați

---

1 Seeber, *Scene din filmul vieții mele*, p. 16
2 Filmul se păstrează (nota editorului)

Siegfried Kracauer și-a denumit cartea De la Caligari la Hitler *„un fel de biografie" a generației sale.*

Kracauer este preocupat în principal de analize de conținut și vrea să demonstreze, că ideologia naziștilor a fost anticipată în numeroase motive ale filmului german a cărui istorie ne-o prezintă aproape în întregime. Autorul se bazează pe teza că filmul german din epoca weimariană oglindea acele predispoziții autoritare ale timpului său care au culminat mai tîrziu în fascism. El își consolidează teza cu analizele structurale ale materialului estetic al filmului. După părerea lui, filmul nu este o oglindă a societății, ci redă o mentalitate națională doar ceva mai direct decît alte mijloace de difuzare. Acest studiu nu intenționează să stabilească și să construiască un model de bază al unui caracter național, care să se ridice deasupra istoriei, ci se îndeletnicește cu modelul psihologic de bază al unui popor într-o perioadă de timp limitată. Kracauer încearcă să demonstreze că nu există o valabilitate absolută, permanentă a mentalității colective a unei națiuni, aceasta fiind conturată și determinată istoric. Nu ducem lipsă de studii de istorie politică, socială, economică și culturală ale marilor

cu propria lor conştiinţă, trebuiau să admită că se identificau perfect cu clasa conducătoare, căreia ei i se opuneau. Ei reprezentau „ambele Germanii". Demascatoare este şi dîrzenia cu care tratează *Studentul din Praga* povestea sa plină de oroari ca pe un caz de psihologie individuală. Întreaga acţiune exterioară este doar o iluzie care reflectă evenimentele ce se petrec în sufletul lui Balduin. Balduin nu este o parte din lume: lumea este inclusă în Balduin. Pentru a-l zugrăvi astfel, cel mai potrivit era să se transpună jocul într-o sferă fantastică, unde necesităţile realităţii sociale puteau fi trecute cu vederea. Aceasta explică în parte predilecţia filmului german postbelic pentru teme imaginare. Însemnătatea cosmică ce este atribuită vieţii interioare a lui Balduin, oglindeşte aversiunea profundă a tuturor păturilor clasei mijlocii germane de a-şi raporta dilema spirituală la sentimentul lor echivoc de datorie socială. Ei se fereau să deducă idei sau experienţe psihologice din cauze economice şi sociale după modelul socialiştilor. Poziţia lor, care se baza pe conceptul idealist despre individul autonom se găsea într-o armonie perfectă cu interesele lor practice. Întrucît orice concesiune făcută gîndirii materialiste a socialiştilor ar fi putut submina aceste interese, ei evitau instinctiv orice concesie şi în locul ei ridicau în slăvi autonomia individului. Aceasta a condus la faptul că ei luau duplicităţile exterioare drept dualităţii interioare: cu toate acestea ei preferau astfel de complicaţii psihologice, unor probleme care trăgeau după sine o pierdere a privilegiilor lor. Totuşi uneori ei par să se fi îndoit dacă retragerea lor în profunzimile sufletului îi scutea de o pătrundere catastrofală în realitatea socială. Sinuciderea finală a lui Balduin le oglindeşte presimţirile.

Al doilea film al său, *Golemul* (Der Golem) — ca şi primul, ecranizat din nou după război — a fost realizat de Wegener cu ajutorul lui Henrik Galeen, un artist dotat cu fantezie, care a scris scenariul, a făcut regia şi a şi jucat un rol în film. Filmul, a cărui premieră a avut loc la începutul lui 1915, a demonstrat din nou pasiunea înnăscută a lui Wegener pentru efecte pe ecran, care se bazau pe teme fantastice. De data aceasta în spatele filmului stătea o legendă iudaică medievală, în care rabinul Loew din Praga însufleţeşte un golem — o statuie formată de el din lut, căreia el îi prinde în piept un semn magic. În film apar nişte muncitori care sapă o fîntînă într-o sinagogă veche şi descoperă statuia, pe care o duc la un negustor de antichităţi. Negustorul dă într-o carte cabalistică peste o relatare

---

naţiuni ; Kracauer doreşte însă să adauge acestor tipuri arhicunoscute tipul istoriei psihologice.

Criteriul se limitează în cartea sa la perioada pe care a cunoscut-o şi la care a asistat ca martor ocular. El se străduieşte în fiecare pagină să constate premizele ei istorice, sociale, economice şi politice, considerînd acest procedeu de datoria sa. De la primele sale cronici de film acesta a fost modul lui de gîndire şi argumentare. Cartea nu se ocupă doar de filmele germane ca atare. Scopul său este să aprofundeze cunoştinţele în legătură cu Germania lui Hitler. Analizînd filmul german, se pot descoperi predispoziţii psihologice, aşa cum existau ele în Germania anilor 1918—1933, predispoziţii ce aveau să influenţeze desfăşurarea evenimentelor tragice de mai tîrziu.

Kracauer emite ideea că tehnica, subiectul propriu-zis şi întreaga evoluţie a filmelor unei naţiuni pot fi înţelese în totalitate doar în legătură cu modelul psihologic de bază existent, întrucît filmele oglindesc mentalitatea unui popor mai direct decît alte forme ale artei. De ce? Deoarece producţia cinematografică are un caracter colec

privind procedeul rabinului Loew şi, urmînd indicaţiile de acolo, reuşeşte acea minunată metamorfoză. În timp ce golemul îndeplineşte funcţia de servitor al negustorului, are loc o a doua transformare: servitorul obtuz se îndrăgosteşte de fiica stăpînului său şi se transformă astfel într-o fiinţă omenească cu suflet propriu. Înspăimîntată, fata încearcă să scape de sinistrul ei adorator şi atunci el devine conştient de singurătatea lui îngrozitoare. Asta îl duce la nebunie. Ca un monstru turbat el o urmăreşte pe fată şi distruge orbeşte tot ce-i iese în cale. În cele din urmă cade dintr-un turn şi moare; cadavrul său este statuia din lut sfărîmată [1].

Motivele din *Golemul* sînt reluate în *Omunculul* (Homunculus) — 1916 — un film de succes în şase părţi, care s-a bucurat de un mare răsunet în timpul războiului. Rolul titular l-a preluat popularul actor danez Olaf Fönss, a cărui îmbrăcăminte romantică din film a influenţat în mod vădit moda elegantului Berlin. În ciuda faptului că acest film în serii — un precursor timpuriu al filmelor Frankenstein — s-a inspirat din cu totul alte surse decît legenda filmului lui Wegener *Golemul*, analogiile dintre cele două filme sînt deosebit de bătătoare la ochi.

Omunculul este, ca şi golemul, un produs artificial. Fabricat în retortă de către renumitul om de ştiinţă profesorul Hansen şi de asistentul său Rodin, el se dezvoltă şi devine un om cu spirit scînteietor şi voinţă de neîmblînzit. Îndată însă ce află secretul naşterii sale, se comportă ca şi golemul. I se pare că este un exilat şi jinduieşte după dragoste, pentru a scăpa de singurătatea lui fatală. Această dorinţă îl mînă în ţări îndepărtate, în care crede că secretul său este în siguranţă, însă adevărul iese la iveală şi la orice încercare de a cuceri inimile oamenilor, toţi se dau cu groază înapoi şi spun: „Un omuncul, un om fără suflet, un slujitor al diavolului, un monstru!" Cînd întîmplător îi este ucis cîinele, nici măcar Rodin, unicul său prieten, nu poate să-l împiedice pe decepţionatul omuncul să dispreţuiască întreaga omenire. În desfăşurarea sa ulterioară, filmul prevesteşte în mod uimitor apariţia umbrei lui Hitler. Posedat de ură, omunculul se proclamă dictatorul unei ţări mari şi începe să se răzbune cumplit pentru suferinţele îndurate.

1 Conform unor informaţii provenind de la Henrik Galleen.

tiv şi se adresează masei anonime. Filmele redau mai puţin convingeri explicite cît predispoziţii psihologice, deci acele straturi de adîncime ale mentalităţii colective, care se află în subconştient. Ele constituie o sursă preţioasă de informare asupra poziţiilor predominante şi asupra tendinţelor interne cu răspîndire largă. Istoria filmului german a lui Kracauer este istoria motivelor care străbat filmele de orice nivel, căci ceea ce contează în concepţia sa nu este atît popularitatea filmelor, constatată statistic, cît popularitatea motivelor lor plastice şi de conţinut. Ele sînt proiectările exterioare ale necesităţilor interioare şi au o valoare simptomatică, atunci cînd apar în filme populare sau nepopulare, producţii de vîrf sau de calitatea a doua. Unii istorici nu ţin cont de factorul psihologic. Totuşi factorii economici, sociali şi politici nu ajung pentru a explica forţa năvalnică de pătrundere a hitlerismului şi inerţia cronică din tabăra adversă; în spatele istoriei deschise a oscilaţiilor economice, a cerinţelor sociale şi a uneltirilor politice se desfăşura şi o istorie secretă, iar Kracauer ne arată că descoperirea acestor predispoziţii în mediul filmului german ar putea duce la o înţelegere mai exactă a ascensiunii lui Hitler.

Deghizat în muncitor, el pune la cale răscoale care îi oferă ocazia, ca dictator, să astupe fără milă gura maselor. În cele din urmă dezlănţuie un război mondial. Această existenţă monstruoasă este nimicită abia printr-o lovitură de trăsnet.

Atît *Omunculul* cît şi *Golemul* portretizează caractere, ale căror trăsături anormale se înfăţişează ca rezultat al unor origini anormale. Dar postulatul unor astfel de origini este în adevăr un pretext poetic, care face să fie raţional faptul aparent inexplicabil, că aceşti eroi sînt sau cred că sînt diferiţi de semenii lor. Ce-i face să fie atît de diferiţi? Omunculul formulează motivul de care golemul este doar semi-conştient: „Sînt privat de lucrurile cele mai grandioase, pe care le oferă viaţa!". El indică incapacitatea sa de a da şi a lua viaţă — o afecţiune care trebuie să-i confere pur şi simplu un puternic sentiment de inferioritate. În jurul epocii cînd a apărut *Omunculul*, filozoful Max Scheler ţinea prelegeri la întruniri publice despre cauzele urii, pe care Germania o dezlănţuia în lumea întreagă. Nemţii se asemănau cu omunculul: ei înşişi sufereau de un complex de inferioritate, datorită unei evoluţii istorice care s-a dovedit a fi dăunătoare pentru încrederea în sine a păturii mijlocii. În contrast cu englezii şi francezii, germanii nu reuşiseră să ajungă la revoluţie şi deci nu întemeiaseră niciodată cu succes o societate cu adevărat democratică. Semnificativ este că literatura germană nu oferă nici o singură operă care să pătrundă în felul lui Balzac sau al lui Dickens un întreg social articulat. În Germania nu exista un întreg social. Păturile clasei mijlocii se găseau în acea stare a lipsei de maturitate politică, pe care se temeau să o combată, pentru a nu-şi periclita şi mai mult poziţia lor socială, şi aşa nesigură. Această atitudine regresivă a dat naştere unei stagnări psihologice. Obiceiul lor de a nutri strîns legatele sentimente de inferioritate şi singurătate era tot atît de nefermentat ca şi înclinaţia lor de a se deda cu pasiune viselor de viitor.

Cele două personaje de film artificiale reacţionează asemănător la frustare. În cazul omunculului, impulsurile care îl determină să acţioneze sînt destul de evidente. El uneşte pornirea sa de distrugere cu tendinţe sadomasochiste, care se manifestă în oscilaţia sa între supunerea umilă şi forţa lui dornică de răzbunare. Psihanaliza modernă este fără îndoială autorizată să interpreteze aceste perversităţi drept mijloace de a scăpa de suferinţele specifice prin care trece

Criticul accentuează în studiul său faptul că în ciuda tuturor modificărilor din domeniul filmului german, în ceea ce priveşte temele şi felul prezentării, ele şi-au păstrat anumite caracteristici, ce sînt tipice pentru modul senzaţional în care s-au impus — chiar şi după anul 1924, care marchează începutul unei perioade lungi de decădere. Ceea ce a stîrnit cea mai mare admiraţie pe plan internaţional a fost talentul cu care au mînuit regizorii germani întregul arsenal al procedeelor vizuale, încă de pe vremea lui „Caligari": simţul lor evident pentru clădiri impozante, virtuozitatea lor în dezvoltarea acţiunii cu ajutorul unei iluminaţii adecvate, rolul deosebit al unui aparat de filmat ce se mişcă foarte liber, cît şi puterea organizatorică şi o disciplină colectivă care atestă unitatea acţiunii şi armonia perfectă dintre lumină, clădiri şi actori. Datorită unor astfel de valori unice, filmul german a jucat un rol de importanţă mondială. iar demonstraţia inteligentă şi aplicată a lui Siegfried Kracauer din „De la Caligari la Hitler" *reprezintă o construcţie importantă oferind nn model de gîndire în domeniul artei cinematografice despre film.*

DANIELA ŞTEFĂNESCU-CIOBANU

omunculul. Faptul că ambele filme se bazează pe astfel de supape dezvăluie că există puternice predispoziții în acest sens.

După crizele lor de amoc golemul și omunculul mor în finalul care este la fel de îndepărtat de normal ca și originile lor. Moartea omunculului este la drept vorbind supranaturală, cu toate că și un act de răzbunare sau de dreptate l-ar fi dus tot acolo. Sfîrșitul său, care îl izolează definitiv de restul omenirii, dă dovadă nu numai de dorința unui membru al păturii mijlocii germane de a se prevala de independența sa față de cerințele sociale, ca *Studentul din Praga*, ci dovedește și mîndria sa relativ la această izolare autodecretată. Ca și sinuciderea lui Balduin moartea celor doi monștri prevestește niște umbre triste.

Al patrulea film arhaic, care indică neliniște psihologică, a fost *Celălalt* (Der Andere) — 1913 — , o replică realizată la cele trei filme de obsesii. El s-a bazat pe piesa de teatru cu același titlu a lui Paul Lindau, care a dramatizat *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, pe care filmul l-a transpus într-o atmosferă burgheză apăsătoare. Dr. Jekyll devine dr. Hallers, un procuror luminat din Berlin, care, cu ocazia unei petreceri pe care o dă, surîde sceptic în fața unui caz de sciziune a personalității. Așa ceva, afirmă el, nu i s-ar putea întîmpla niciodată. Însă Hallers cade extenuat de pe cal și ca urmare se cufundă tot mai des într-un somn forțat, din care se trezește ca „Celălalt". Acest al doilea eu al său se asociază, ca escroc, cu un spărgător, pentru a intra cu forța în casa procurorului. Poliția ajunge înaintea sa și-l arestează pe spărgător. În timp ce este cercetat, complicele său adoarme, pentru a se trezi ca dr. Hallers — care nu este cîtuși de puțin conștient de complicitatea sa. Cînd este silit să admită că este complicele spărgătorului, se prăbușește. Povestea are un happy-end. Hallers își revine și se căsătorește: prototipul unui cetățean, care este imun la orice tulburări phihologice [1].

Aventura lui Hallers dă de înțeles că oricine poate deveni victima unei dereglări psihice, precum Balduin, sau un izgonit al societății, sau omunculul. Hallers este definit acum ca membru al păturii mijlocii germane. Datorită înrudirii sale spirituale cu figurile de maniaci din alte filme, pare cu atît mai îndreptățit să-i considerăm și pe ei ca reprezentanți ai păturii mijlocii. În loc să dezvolte mai departe această înrudire, *Celălalt* o reia doar în treacăt. Tulburarea lui Hallers apare ca o boală vindecabilă; și departe de a se sfîrși în mod tragic, el se reîntoarce la adăpostul pașnic al vieții normale. Această diferență se datorează unei schimbări de perspectivă. În timp ce filmele de obsesii reflectă spontan anumite atitudini care erau simptomatice pentru starea de indispoziție colectivă, *Celălalt* se apropie de aceleași atitudini însă din punctul de vedere banal al optimismului păturii de mijloc. Molipsită de acest optimism, povestea camuflează această indispoziție dominantă și o simbolizează deci printr-o coincidență cu totul ocazională, care nu reușește să zdruncine încrederea în certitudinea absolută.

Destin I

În încercarea de a examina elementele de bază ale eului, imaginația creatoare a germanilor nu s-a mulțumit să descopere noțiuni tiranice, ci și-a pus și întrebarea ce s-ar putea întîmpla, dacă tirania ar fi respinsă ca formă de viață. O singură posibilitate părea admisibilă, că lumea s-ar transforma într-un haos al pasiunilor și al instinctelor dezlănțuite. Din 1920 pînă în 1924 — epocă în care filmul german n-a pledat niciodată pentru cauza libertății, nicidecum să o înfățișeze pe peliculă — filmele care zugrăveau porniri necontrolate erau la fel de curente ca și fil-

---

1 Broșură de popularizare a filmului; Kalbus, *Arta filmului german*, vol. I, p. 14. Rolul dr. Hallers a fost primul rol în film al lui Albert Bassermann.

mele cu tirani. Germanii erau clar de părere că nu le rămînea de ales decît între anarhia distrugătoare şi dominaţia tiranică. Ambele posibilităţi păreau fatale. În acest caz de forţă majoră imaginaţia din acea vreme a găsit refugiu în noţiunea antică de destin. Soarta rea, decretată de destinul neînduplecat, nu era o simplă întîmplare, ci un eveniment grandios, care trezea un fior metafizic tuturor celor care îl trăiau şi îl îndurau. Ca urmare a unei forţe majore, cel puţin soarta avea măreţie. Succesul hotărîtor pe care l-a avut *Declinul occidentului* (Untergang des Abendlandes) a lui Spengler pledează în favoarea acestei receptivităţi deosebite. Deşi mulţi filozofi şi oameni de ştiinţă germani, de însemnătate, au renegat puternic cartea, ei au fost incapabili să scadă forţa copleşitoare de atracţie a unei viziuni care părea să-şi extragă capacitatea de profetizare a decăderii din legi istorice inerente. Această viziune corespundea atît de perfect cu situaţia emoţională, încît orice contraargument îşi pierdea forţa.

Al doilea grup de filme după *Caligari* este alcătuit din două filme de Fritz Lang, în care destinul joacă un rol important. Primul a apărut în 1921: *Moartea obosită* (Der müde Tod), cu un an înaintea lui *Dr. Mabuse*. Lang scrisese din nou scenariul împreună cu Thea von Harbou. După premiera filmului, un critic sarcastic din Berlin s-a simţit nevoit să-şi intituleze recenzia „Moartea obositoare". Însă cînd puţin mai tîrziu francezii au lăudat această operă ca tipic germană, i-au descoperit şi germanij valoarea şi ceea ce părea să fie mai întîi un eşec, s-a transformat într-o izbîndă [1].

Pe jumătate legendă, pe jumătate poveste, istorisirea cu colorit romantic începe cu sosirea unei fete şi a tînărului ei iubit la hanul unui orăşel vechi. Li se asociază un străin sinistru. După cum ne lămureşte un cadru, acest om a cumpărat mai demult un pămînt, care se învecinează cu cimitirul apropiat şi l-a înconjurat de un zid uriaş, în care nu există porţi. Fata aruncă o privire în bucătăria ospătăriei; cînd se întoarce, iubitul ei a dispărut împreună cu străinul. Îşi iese din fire de spaimă şi aleargă la zidul cel uriaş, se prăbuşeşte acolo leşinată şi este găsită după un timp de către bătrînul farmacist al oraşului, care o ia la el acasă. În timp ce acesta pregăteşte un fortifiant, fata îşi prepară în disperarea ei un pahar cu otravă. Dar de abia îi atinge otrava buzele şi ea începe să aibă un vis lung, în care reapare zidul uriaş. De data aceasta se deschide o uşă şi în spatele uşii se iveşte o scară nesfîrşită. Pe treapta cea mai de sus se află străinul şi o aşteaptă pe fată. Cînd ea i-l revendică pe iubitul ei, străinul o conduce — ca înger al morţii el este un agent al destinului, poate destinul însuşi — într-o sală mare şi întunecoasă, în care fiecare dintre lumînări ardea pentru un suflet omenesc. Să-i fie îndeplinită dorinţa, spune el, dacă ea poate împiedica să se stingă trei dintre lumînările care şi începuseră să pîlpîie. Acum autorii introduc un truc compoziţional, care-şi găseşte mai tîrziu întrebuinţarea în *Cabinetul figurilor de ceară* (Wachsfigurenkabinett): trei episoade lungi, care istorisesc povestea acestor lumînări, întrerup firul acţiunii principale. Primul episod se desfăşoară într-un oraş mahomedan, al doilea în Veneţia Renaşterii şi al treilea într-o Chină imaginară. În toate cele trei episoade fata şi iubitul ei parcurg nişte stadii oarecum diferite ale metempsihozei, în care sînt urmăriţi de un tiran invidios, avid şi cumplit, ceea ce apropie în mod ocazional acest episod de filmele istorice ale lui Lubitsch. De trei ori fata încearcă să-l păcălească pe tiranul care atentează la viaţa iubitului ei; de trei ori tiranul îşi îndeplineşte planurile criminale cu ajutorul morţii (sau destinului), care este întruchipată de fiecare dată prin călău. Cele trei lumînări se sting

---

1 Informaţie dată de Fritz Lang.

şi fata cere încă o dată morţii îndurare, la care moartea îi dă o ultimă şansă. Dacă fata i-ar aduce viaţa altuia, ea ar fi dispusă să i-o redea pe a iubitului ei. Visul fetei, care n-a durat decît fracţiunea unei secunde, se sfîrşeşte cînd farmacistul îi smulge din mînă paharul cu otravă. El îi dă fetei de înţeles că şi el este sătul de viaţă; cînd fata însă îl roagă să-şi jertfească viaţa, el o alungă din casă. Un cerşetor istovit şi nişte bătrîne bolnave dintr-un spital refuză să se sacrifice în acest fel. În spital izbucneşte un foc şi pacientele află după fuga lor că au lăsat în urmă un copilaş. Mişcată de durerea mamei, fata îşi croieşte drum printre flăcări. În aceeaşi clipă în care ea salvează copilul, moartea, ca împlinire a premisiunii sale, întinde braţele pentru a reclama această viaţă. Dar fata revocă pactul. În loc să-şi răscumpere iubitul, ea întinde copilul printr-o fereastră fericitei lui mame. În cele din urmă moartea o conduce pe muribundă spre iubitul ei mort, prin casa care arde şi se prăbuşeşte şi, unite pentru totdeauna, sufletele lor urcă spre cer pe deasupra dealurilor înflorite [1].

Faţă de o astfel de acţiune, publicul este obligat să-şi imagineze că faptele tiranilor, oricît ar părea ele de arbitrare, sînt voite şi rînduite de către destin. Agentul destinului îşi exercită tirania lui nu numai în cele trei episoade, ci şi în povestea propriu-zisă. Moartea, la care îi condamnă pe tinerii îndrăgostiţi, este atît de lipsită de sens, încît pare că un tiran fără scrupule ar fi tras sforile. Există o poveste veche despre un călător, care este îngrozit de nelegiuirile însoţitorului său. Acest camarad enigmatic dă foc unei case nelocuite, dispreţuieşte dreptatea şi plăteşte înverşunat binele cu rău. În final el se dezvăluie că e înger şi îi încredinţează călătorului adevărata semnificaţie a acelor nelegiuri aparente pe care le-a comis ca măsuri de prevedere, pentru a-i apăra de catastrofe viitoare pe cei cărora ele le-au adus nenorocire. Nu putem desprinde un asemenea sens paradoxal din faptele şocante ale destinului în *Moartea obosită*. Filmul se încheie cu autorenunţarea fetei, căreia îi este conferită o semnificaţie religioasă, ceea ce subliniază subtitlul „Cine îşi pierde viaţa, o va cîştiga".

Efectul de durată al procedeelor cinematografice din *Moartea obosită* este cu atît mai surprinzător, cu cît întregul film a trebuit să fie turnat cu un aparat de filmat cu manivelă şi nu s-au putut face filmări de noapte. Aceste imagini pitoreşti sînt reuşite atît de precis, încît ai uneori iluzia că sînt chiar reale. Episodul venețian, „un desen trezit la viaţă", lasă să învie în mod autentic spiritul Renaşterii, fie în scena convoiului de carnaval cu siluete, care cad de pe un pod, fie în strălucita luptă a cocoşilor, care răspîndeşte clar şi cu forţă o pasiune sudică, cum o înfăţişau un Stendhal sau un Nietzsche. Episodul chinezesc este ticsit cu scamatorii. Este în general cunoscut faptul că armata liliputană, calul fermecat şi covorul zburător ale acestui episod l-au inspirat pe Douglas Fairbanks în filmul său *Thief of Bagdad*, o reprezentaţie spectaculoasă a unor astfel de trucuri iluzioniste.

Esenţa umană a morţii iese mai curînd la iveală prin procedeele cinematografice decît prin acţiune. Cu o grijă nesfîrşită ridică moartea lumina unei lumînări, pentru a despărţi uşor de trup sufletul unui copil. Acest gest, ca şi delicateţea pe care o manifestă faţă de fată îi trădează rezistenţa interioară la datoria ce i se impune. Este ostenită de funcţia sa. Tocmai prin faptul că filmul umanizează agentul destinului, el accentuează caracterul irevocabil al deciziilor luate de către destin. Diferite artificii cinematografice servesc unui scop analog; aşa, de pară imaginile ar căuta să impună închipuirii spectatorului natura neîndurătoare a

---

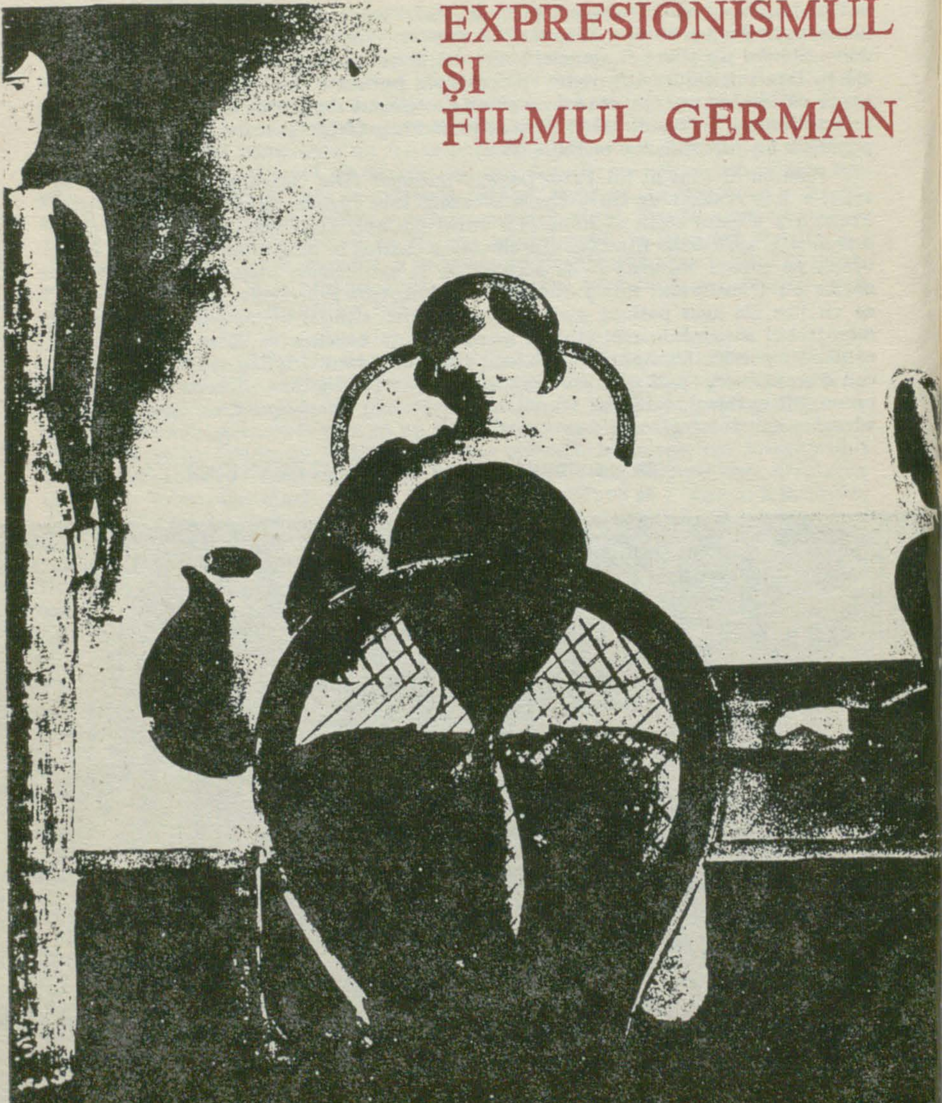
1 Vincent, *Istoria artei cinematografice*, p. 147

destinului, care pretinde respect profund. Zidul uriaş, pe care l-a ridicat moartea, nu acoperă doar orizontul, ci se închide paralel cu cadrul imaginii, aşa încît întinderea zidului nu poate fi apreciată nici măcar prin aliniamente. Atunci cînd fata stă în faţa lui, contrastul dintre dimensiunea imensă şi figura ei micuţă simbolizează că implorarea omenească nu găseşte înţelegere din partea destinului. Această inaccesibilitate este indicată şi prin nenumăratele trepte pe care fata trebuie să păşească în întîmpinarea morţii. (...)

Renumitul film al lui Fritz Lang, *Nibelungii* (Die Nibelungen), premiera în 1924, a fost realizat de către Decla-Bioskop, care fuziona tocmai atunci cu Ufa. Pregătirea acestui clasic al filmului a durat doi ani. Thea von Harbou, care avea o înclinaţie spre teme titanice, a prelucrat scenariul în mod liber după surse străvechi, pe care a încercat să le actualizeze la problemele majore ale zilei. Mitul nordic s-a transformat într-o romanţă sumbră, care reprezenta figurile legendare ca victime ale unor pasiuni apăsătoare. În ciuda stilului monumental, *Nibelungii* n-ar trebui să vină în nici un caz în concurenţă cu ceea ce Lang numea într-o explicaţie publicată cu ocazia premierei filmului „luxul risipitor al filmului american de costume". După el, *Nibelungii* aveau o cu totul altă misiune: să creeze ceva pronunţat naţional, care s-ar impune ca şi *Cîntecul Nibelungilor*, ca mărturie adevărată a spiritului german. (...)

În româneşte de DANIELA ŞTEFĂNESCU-CIOBANU

EXPRESIONISMUL
ŞI
FILMUL GERMAN



AMELIA PAVEL

EXPRESIONISMUL ŞI FILMUL GERMAN

Legătura dintre expresionism — chiar şi numai referindu-ne la cel din domeniul artelor plastice — şi arta filmului german, este atît de binecunoscută şi de permanent menţionată, încît provoacă nevoia unei reexaminări a motivaţiilor ei. Multele studii apărute despre expresionism în ultimele două decenii, expoziţiile care i s-au consacrat, influenţa lui derivată de aici, dar mai ales izbucnirea, spre sfîrşitul deceniului trecut şi în activă continuare astăzi, a neoexpresionismului figurativ în Germania şi apoi în Statele Unite ale Ameriicii, au scos la iveală aspecte ale experienţei expresioniste, care tulbură puţin liniştitele conexiuni mai curînd de suprafaţă, stabilite pînă acum între filmul german contemporan şi expresionism.

Prima întrebare care-şi cere drepturile: despre ce expresionism este vorba; ce sens se dă acestui termen, ştiut fiind că, istoriceşte vorbind, expresionismul a avut mai multe faze — diferite între ele ca fundamentare teoretică şi formulare practică. Recapitulîndu-le mai întîi pe linie programatică, înregistrăm faza „Brücke" (1905—1908), fază a naturismului şi căutării de „noi frumuseţi" (E.L. Kirchner) în trupul şi fizionomia umană, în peisajul rural şi urban, frumuseţi dinamice, puternice, iscate din gustul pentru abruptul expresiv eliberat de frica „urîtului". Vine apoi faza „Der blaue Reiter", a aspiraţiei către absolutul ascuns dincolo de formele vizuale organizate în imagine, a cărei esenţă, tocmai fiindcă trebuie să exprime adevăruri spirituale definitive în adîncimea lor, rămîne devotată ideii de armonie şi renunţării la angulozităţi şi „strigăt". (Franz Marc, August Macke, Kandinsky, Jawolensky). Urmează momentul postexpresionist, marcat de militantismul social-politic al lui Otto Dix, George Grosz, Hans Grundig, Georg Scholz. Ca ton, ei sînt violenţi, duri; ca repertoriu imagistic fac însă trecerea spre orientarea rece neo-obiectivistă, spre acea „Neue-Sachlichkeit", care a încorporat mai toate conceptele expresionismului anterior şi va constitui de fapt una din principalele surse ale filmului german actual. Din punctul de vedere cronologic, prima serie de realizări celebre ale filmului german expresionist a coincis tocmai cu afirmarea viziunii neo-obiectiviste, fără ca ele să fi fost însă marcate — atunci — de problematica ei filozofic-militantă, ci de o altă filieră, secundară — a romantismului fantastic-expresionist încărcat de elemente simboliste, cea a lui Alfred Kubin şi Gustav Meidner, precum şi de repertoriul de motive al expresionismului beletristic şi dramatic, care nu se suprapune, — aşa cum se credea — cu repertoriul imagistic al expresionismului plastic. Au intervenit apoi şi manifestările dadaiste, care în mişcarea artistică berlineză şi în cea de la Köln au luat un caracter pronunţat combativ, social-politic şi s-au interferat în multe puncte cu neo-obiectivitatea şi cu înfăţişările expresioniste ale suprarealismului, de ex. la Max Ernst. Amintiri ale futurismului sînt şi ele încă stăruitor prezente, atît prin repertoriul de teme ale „oraşului", cît şi prin exemplificările teoriilor privind descompunerea mişcării, analiza dinamicii corpului uman. Toate aceste încrucişări şi suprapuneri de căutare, tot acest furnicar de idei, adesea disparate şi aparent contradictorii, au fost totuşi străbătute de o aceiaşi urzeală conceptuală care tocmai ea va deveni centrul de iradiaţie al gîndirii cinematografice germane de avangardă, după cum va sta şi la baza noului expresionism al artelor plastice:

◀ Oskar Schlemmer, *Frauen am Tisch* (Femei în jurul mesei), 1928

în parte a expresionismului informal al anilor 50—60; pe deplin a expresionismului figurativ contemporan.

Conceptele acestea, mobile, suple, cu caractere generate de momente ale experienței istorice germane privesc raporturile omului cu realitatea fizică; astfel conceptul de natură, de materie; altele se referă la raporturile umane cu lumea valorilor: aici se plasează conceptele de acțiune, tensiune, forță, expresie, care, corelate cu celelalte concepte, ontologice, vor fundamenta programele estetice ale flimului interbelic numit expresionist — de la Murnau la Fritz Lang, Lubitsch și von Sternberg — și, în egală măsură, vor defini jocul unor actori ca Paul Wegener, Emil Jannings, Marlene Dietrich, Brigitte Helm, Erich von Stroheim; jocul, dar și fizionomia și mișcările corporale. Este de urmărit în acest sens cum, dela „Cabinetul Doctorului Caligari" la „Metropolis" și dela „Îngerul albastru" la „Opera de trei parale", acționează conceptele expresionismului. Ele nu acționează pur și simplu, nemijlocit, ci indirect, prin selecție, și, mai adesea, prin sinteze. Opțiunea viziunii cinematografice merge spre încarnarea ideii de forță, de tensiune: forță cu un substrat demonic sau cel puțin straniu, tinzînd să se îndepărteze de cultul naturii pure, așa cum l-au propagat pictorii expresoniști germani din prima fază a mișcării exprimîndu-l în acele imagini cu nuduri în mijlocul naturii, încărcate de un naturism animist, căutător de legități ascunse, pretutindeni valabile pentru imensul și unicul cîmp de forțe care este natura în concepția expresionistă. În filmul expresionist interbelic tocmai anti-natura, artificialul, masca, falsa ordine, cea fără temeiuri în rînduielile organice dobîndesc prioritate. In „Dr. Caligari„, în „Metrololis", în „Nibelungi", personajele se mișcă abrupt, mecanic, într-un decor de elemente geometrice cu care se contopesc într-o atmosferă impregnată de un fantastic rece. Nu sentimentul unității cu natura dă viață acelor trupuri, ca în estetica preexpresionistă coregrafiei „Jugendstil" proiectată de Loïe Fuller sau Isadora Duncan, ci unitatea sofisticată, cu un univers de forme decorative posedînd forță autonomă. Întocmai ca în ornamentica mișcării „Art-Déco", de care viziunea scenografică a filmelor menționate se leagă îndeaproape, aceste forme nu ascund și nu domină, prin abstractizare, o realitate concretă veritabilă, ci una de ordin secund, am spune marionetizată. Aceste aspecte ale filmului expresionist nu rezultă însă din contactele cu expresionismul „clasic" al celor două prime mari momente, în care tocmai victoria unei filozofii a naturii de esență romantică asupra „artificiului" de orice fel definea pe ansamblu gîndirea artistică și asigura un echilibru în dezechilibru caracteristic picturii, graficii și sculpturii expresioniste la începutul secolului XX. Se pot stabili în schimb raporturi cu tradiții vechi, iconografice și scenografice-germane, și în primul rînd cu teatrul de păpuși și arta păpușii, cu tehnica jucăriei automate, micul univers artificial înțesat de tîlcuri simbolice și magice. Simbolurile păpușii și marionetei care au tentat și dadaismul și suprarealismul, în special în Germania, vor pătrunde mai tîrziu în sistemul emblematic al artei politice — de la desenul publicistic la cabaretul satiric. Este de presupus astfel că nu numai fizionomia — mască a unor personaje ca Dr. Caligari sau eroina Metropolisului se inspiră și din repertoriul păpușeresc, transpunînd la scară de gigantism emoțional, artificiul ca mijloc de expresie complice, cu răul, ci și figura și mișcările, stilul lui Erich von Stroheim, puse de unele interpretări critice numai pe seama originii și educației lui austriace în ambianța cezaro-crăiască și a obsesiei de a o evoca. În fapt, această evocare, în multe amănunte asemănătoare descrierilor lui Robert Musil referitoare la Arnheim, personajul principal al „Omului fără însușiri" sociale și istorice concentrează tenta satirei exact pe metafora marionetei, a păpușii automate, purtătoare de pasiuni artificializate, exprimate în formule premeditat stereotipe. Fixități ale fizionomiei și gesticula-

ției întîlnim și în jocul lui Conrad Veit, nu susținut însă de un la fel de complex substrat filozofic-cultural ca la Erich von Stroheim. Pe linia altor structuri psihoistorice, apare și la Chaplin ecoul unei integrări a simbolului marionetei, cu fizionomia fixată odată pentru totdeauna în rolul respectiv. Prezența aceleiași metafore — și a ramificațiilor ei — poate fi semnalată chiar și în unele titluri de film: în „Cabinetul manechinelor de ceară" al lui Paul Lenis și în „Păpușa" lui Ernst Lubitsch. Ideea plurisemnificațiilor și forței de iradiație a acestei metafore circula la data aceea: 1917—1930. Ea se exprima pe trasee paralele. Cel mai interesant dintre toate, cu ecouri și astăzi în viziunea lui Fassbinder, a fost drumul parcurs de Oskar Schlemmer — pictor, sculptor, desenator, scenograf, creator de balete, profesor la Bauhaus. El a fost primul în a realiza o sinteză între expresia abstractă ca demers de purificare după experiența expresionistă și repertoriul de motive, substanța filozofică generatoare de utopii și mituri ale aceleiași experiențe. Nucleul gîndirii lui Schlemmer: organizarea organicului, transformarea măștii și marionetei într-un simbol benefic, al ascendenței spre ordine, nu al coborîrii spre bădășenie și ridicol, a fost încarnată cel mai revelator în Baletele triadice (întotdeauna cu trei personaje). Felul în care aceste balete au conceput raporturile dintre om și spațiu, ca o acțiune ordonatoare, tradusă prin ceea ce s-ar putea numi însuflețirea unghiurilor drepte, a jucat un rol în ieșirea filmului german din obsesia zigzagurilor cu mișcare oblică, a diagonalelor rupînd cu brutalitate spațiul narațiunii, a scărilor întortochiate, a zidurilor strîmbe, a întregi recuzite scenografice provenite ca alcătuire formală din futurism, din orfismul lui Robert Delaunay și al lui Lyonel Feininger cu picturile și desenele lor de arhitecturi: case, catedrale și turnuri clătinate, înclinate, dinăuntru destabilizate, sau din rayonnism-ul rusesc al Gonciarovei și al lui Larionov. Numai subt aspect iconografic, al prezenței ca atare a motivului se poate vorbi despre surse expresioniste în filme ca „Raskolnikov"-ul lui Robert Wiene (autorul „Doctorului Caligari"); ca „Din zori pînă la miezul nopții" (după Georg Kaiser) de Karl Hernz Martin, sau „Casa la lună" de același autor, surse care însă, trebuie încă odată precizat, aparțin exclusiv fazei ultime, a expresionismului fantastic — militant așa cum îl întîlnim la Dix, Grosz, Conrad Felix Müller, Hans Grundig. Aceștia includ în imagistica lor de bază elementele de arhitectură deformată ca decor cu efecte teatrale, de potențare emoțională. Uneori însă, de pildă în motivul scării întunecate și spiralate sau al scheletelor de arhitecturi ruinate, sursa este mai îndepărtată. Ea poate fi rembrandtiană — de pildă asemănarea de amplasament din „Cabinetul Dr-ului Caligari" cu scara din gravura „Sf. Ieronim" a lui Rembrandt este izbitoare; în alte filme sursa pare să fi provenit din alte imagini ale barocului cu iz fantastic, — de ex. din cele ale lui Piranesi sau Magnasco.[1] Există totuși un punct în care expresionismul clasic a fost consultat; și anume în problema luminii. Lăsînd la o parte momentele de violent contrast prin clar-obscururi — acestea de sursă barocă —, tipul de „iluminare", prin țîșnirea luminii ca din interior, ca revelație, folosită de scenografia expresionistă în același context al artificializării, al autonomizări față de realul obiectiv, are legături cu procedeele expresioniștilor din faza „Brücke" în special cu xilogravura lui E.L. Kirchner, Schmidt-Rotluff și Heckel. Mari admi ratori ai gravurii germane vechi, pe care doresc s-o reformuleze în termeni noi expresioniștii inovează în stilizarea formelor, dar preiau de la Dürer, Cranach Baldung, Grien tehnica iluminării ireale, fără funcție descriptivă, ci numai comunicativă. Un exemplu găsim în „Nibelungii" lui Fritz Lang unde petele de lumină pătrund în pădure nu ca o referire la realitate, ci, ca și în peisajele gravate ale

[1] Surse și astăzi folosite uneori de Wim Wenders și Syberberg în peisajele cu element de arhitectură simbolică.

lui Schmidt-Rotluff și Heckel, ca un demers simbolic, ca semnalizare. Din toate aceste observații rezultă că, la vremea acelor filme, încadrarea lor stilistică numai în expresionism și interpretările derivate de aici, au fost făcute pe criteriile de atunci ale criticii și istoriografiei de artă, aflată în plină desfășurare a fenomenului artistic și deci încă fără posibilitatea de a avea o viziune de ansamblu a conexiunilor. Din aceleași cauze nu a fost în schimb îndeajuns relevată sursa expresionistă a unor filme ca „Îngerul albastru", „Opera de trei parale" și altele, nepreocupate de mijloacele și rolul stilizării decorative, nici ale fantasticului supranatural, dar care au integrat din experiența expresionistă, odată cu un număr important de elemente iconografice umane cu substrat simbolic: clown-ul, lumea cabaretului, a circului, dezintegratul social, etc., și aspirațiile misionare, regeneratoare ale expresionismului în încercarea lui de a reda naturii drepturile și a condamna convenția, constrîngerea. Că pe acest traseu — al priorității conținutului căruia i se vor adapta noi mijloace de expresie, se va dezvolta atît școala noului film german fundamental marcată de valorile expresionismului — cît și ampla mișcare a picturii neoexpresionismului cît și ampla mișcare a picturii neoexpresioniste, faptele o vor dovedi din abundență.

Atunci cînd noul film german de autor a început — în cursul anilor 60 să fie cunoscut și treptat apreciat ca poartă de intrare spre o problematică între politic și metafizic, exercițiul vizual, cultura plastică a publicului și nu numai în Germania — atinsese un prag al familiarității cu arta abstractă de toate felurile; mai precis spus cu arta neo-obiectuală. Prin intermediul ei se opera acum contactul cu înfățișările mai profunde ale realului. Le rămînea fotografiei și filmului să le preia pe acelea care rămîneau în afara posibilităților de abordare a artei plastice non-figurative. Se poate deci presupune că, dincolo de evoluția pe propriile ei coordonate, arta filmului a fost implicată — și nu numai în mod general — în evoluția artelor plastice din secolul XX, și cu un rol deosebit de important tocmai în momentul în care se instala o stare de tensiune în artele plastice generată de așteptarea și presimțirea unor schimbări de orientare a gustului. Rolul acesta se desfășura în două sensuri și sub influența artelor plastice (nu numai a picturii), cît și prin influența exercitată asupra lor. Primul fapt care trebuie observat aici, este că lungul drum parcurs de arta abstractă cu variatele ei forme n-a rămas fără ecou în film — și în cel german din prima etapă a înnoirilor lui în special. Gustul pentru structura geometrică a imaginii-cadru, dominată de drepte, de peisaje care par văzute prin cercevelele perpendiculare ale unor imense ferestre; pentru personaje și ele abstractizate, gîndite ca elemente prinse în acele peisaje fără vreun relief expresiv anume — așa cum le întîlnim de pildă, stăruitoare — în filmele lui Wim Wenders, relectă ecoul deprinderilor vizuale cu arta abstractă. Interesant este însă că, pe urma acestor deprinderi, și în același timp din nevoia de a găsi formulări adecvate unei portretistici expresive proiectată pe fundaluri rămase fidele criteriilor estetice ale simplității, rigorii și lucidității abstracte, autorii germani de film s-au adresat picturii și graficii neo-obiectivității" Neue-Sachlichkeit. Fizionomiile care amintesc de portretele lui Christian Schad, Rudolf Schlichter, se regăsesc ca o suită neîntreruptă, pînă la Fassbinder. În „Chinesisches Roulette", Fassbinder atingea — în acest sens — un summum al efectelor abstractizante. Personajele sînt legate între ele printr-un sistem de linii invizibile, alcătuind un cîmp geometric, un spațiu riguros organizat, un soi de spațiu trigonometric. Figurile, corpurile, coafurile, detaliile de îmbrăcăminte, gesturile, poartă amprenta distanțării în exactitate a portretelor neo-obiectivității. Al doilea fapt de observat este că, tocmai în această portretistică a mișcării neo-obiectiviste, atît de necomunicativă încît apare ca

o formulare a însingurării din redoare interioară şi — iarăşi — marionetizare, zace încă ascunsă o tensiune expresionistă. La Otto Dix, H. Grundig, G. Grosz, G. Scholz ea ieşea la suprafaţă atît pe calea polemicii social-politice, cît şi sub forma unui vitalism elementar exprimat într-un erotism brutal. Această faţă expresionistă a viziunii neo-obiectiviste de abstracţie figurativă, şi care trebuie înţeleasă ca o prezenţă de anticorpi într-un organism în stare de turburare şi de echilibru precar, va influenţa actualul film german de autor, pînă la punctul de a deveni un factor de identificare naţională. Un exemplu caracteristic pentru prelucrarea acestei dialectici a contrariilor îl oferă filmul „Neurasia" al lui Werner Schroeter. Aici factorul „abstracţie" se situează în renunţarea la limbajul cuvintelor. Filmul este mut: rămîne doar limbajul corporal şi muzica de acompaniament. Acest act de „sustragere" este pus în slujba unei transpuneri a limbajului pe planul „ideogramei", al „hieroglifei", exact în sensul în care E.L. Kirchner vorbea cu 50 de ani mai devreme despre hieroglifă ca instrument supraestetic cu multiple funcţii: cinestezice, emotive, intelectual-cognitive. Pe această cale a „hieroglifei" care poate fi descifrată pe căi la rîndul lor multiple, personajele filmului Neurasia se vor putea devota mişcării corporale, într-un spaţiu de tensiuni care ating stările extatice, cu gesturi care devin idolatrie şi conferă trupului dimensiuni mitice. În acest context vizionar-expresionist, Schroeter îşi plasează elementele politice şi istorice care actualizează filmul, păstrîndu-i irealitatea: asemănîndu-l cu o imagine de jurnal televizat căruia i s-ar opri sonorul. Acelaşi aliaj de expresionism şi neo-obiectivism va influenţa de asemeni, în egală măsură, şi neo-expresionismul, ale cărui baze teoretice oferă mai multe puncte de interes şi surse de meditaţie, decît operele de artă rezultate din orientarea aceasta.

Deşi pictura neo-expresionistă a apărut în mai multe ţări: în Republica Federală Germania, S.U.A., Italia, Marea Britanie, fapt care a determinat un grup de critici şi colecţionari din R.F.G. şi S.U.A. să organizeze în 1982 o expoziţie consacrată neo-expresionismului internaţional, intitulată „Zeitgeist" (Spiritul epocii), neo-expresionismul este considerat ca un moment artistic predominant german. Nu numai fiindcă cei mai numeroşi reprezentanţi sînt germani — şi cei mai cunoscuţi: dela Baselitz şi Anselm Kiefer la Rainer Fetting şi Markus Lüpertz, ei fiind totodată şi cei mai categorici şi consecvenţi adepţi ai acestei mişcări, dar şi fiindcă în opera lor pot fi din ce în ce mai frecvent recunoscute referirile directe la primii reprezentanţi ai expresionismului german clasic, în special la Kirchner şi Nolde. Sînt nişte referiri mai mult decît formale — deşi şi acestea există pregnant; ele au un caracter programatic cu adresă naţională, şi cu ambiţia de a participa la definirea unui rol specific în elaborarea spiritualităţii germane contemporane. Deşi există o deosebire majoră între cele două momente ale expresionismului german, primul pornind dela o stare de ingenuitate afectivă, de apropiere de arta primitivilor, de simplificare şi reducere a experienţei umane la esenţial, iar al doilea operînd cu cele mai sofisticate mijloace de a filtra acumulările culturale, amîndouă aspiră la o regăsire a naturii în toate manifestările ei eliberate de convenţia de orice ordin. Este vechea aspiraţie a romantismului german spre contopirea cu natura, aspiraţie înrudită, la rîndul ei, cu şi mai vechi mituri germanice. Prin simbolurile şi accentele în care apare această aspiraţie în neoexpresionism, cu programatica lui violenţă şi cu un gust al dezlănţuirii învecinat cu autodistrugerea, se potenţează trăsăturile expresionismului clasic şi ale repertoriului său de simboluri, în cea mai mare parte identice totuşi cu cele de astăzi. În perioada clasică a expresionismului, identificarea germanităţii lui nu a fost însă niciodată pronunţată cu atîta vehemenţă ca în 1980 la Bienala din Veneţia, unde Republica Federală Germania a fost reprezentată prin picturi de Baselitz şi Anselm

Kiefer, în fața cărora criticul german de autoritate Werner Spiess exclama că „sînt prea teutonice". El nu se referea la procedeele de ordin tehnic, în sine energetic agresive, caracteristice pretutindeni limbajului neo-expresionist, ci la reîncarnările unor motive obsesive în cultura artistică germană precum și la corelările, la asociațiile de motive care tocmai ele sînt urmărite cu insistență de arta plastică la fel ca și de cinematografia germană contemporană. Este vorba de corelarea dintre trăierea „naturii ca altar", după cum se exprimă în 1961 Baselitz, cu „chipurile umane pe care, în adîncimile ceții, le zărești întotdeauna", și experiența politică, omniprezentă. Este vorba însă și de protestul metafizic, de apelul emfatic la neliniștea existențială, și de aici, iarăși înapoi la reîntronarea cultului carnalității.

Prin simboluri ca vulturul, ca balaurul (să ne amintim de acelaș balaur, forestier în „Nibelungii", citadin în „Metropolis"), ca toboșarul (să ne gîndim la „Toba de tinichea" — filmul lui Günter Grass) Baselitz, dar și alți neo-expresioniști germani, ritualizează noua figurație naturisto-erotico-politică din care își fac un program misionar de salvare — prin șoc — a omului de o înțelegere greșită, plină de prejudecăți și false inhibiții a raporturilor dintre trupesc și spiritual, dintre existența în natură și existența în cultură. Principalul punct de întîlnire dintre plastica neo-expresionismului și noul film german — îndeosebi la Schlöndorff, Fassbinder, Syberberg, Margarethe von Trotta aici stă, în acest program căruia filmul îi poate desfășura mai bine valențele narativ-retorice ale unei simbolistici specifice. Integrarea elementelor vizuale ale istoriei culturii în argumentația-atac, adresată zonelor profunde ale conștiinței și organismului omenesc, este una din achizițiile de seamă — prin filmul german — ale artei cinematografice în general. La Syberberg, atît în „Recviem pentru un rege" cît mai ales în „Parsifal", încărcătura neo-expresionistă de simboluri, culori, obiecte reale, obiecte transformate de istorie și cultură, embleme politice, stări extatice, stări ironice, dobîndește un caracter material, carnal, pe care îl preia simbolul central al filmului, rana lui Amfortas. Trebuie ea vindecată?, În orice caz ceea ce-i stă la origine contează mai puțin acum. Mesajul neo-expresioniștilor atrage atenția asupra materiei în suferință, a materiei nedreptățite. Al ei este „strigătul", nu mai idealizează natura, nici nu au nostalgia ei ca vechii expresioniști .Încearcă totuși s-o regăsească, fie și cu brutalitate sau emfază, dincolo de învelișurile încrustate ale unei culturi prețioase, dar eronat consumate și nu îndeajuns de sincere în fața acelei dimensiuni fundamentale a existenței active, care pentru gîndirea germană contemporană pe ansamblul ei, este politica. Politica, pare a spune mesajul neo-expresionist, — face parte din natura omului, și ca atare se cuvine să fie integrată în procesul de recuperare a materiei întreprins cu mijloace dificile, nu întotdeauna acceptate, dar care trebuie înțelese în contextul unei geografii, a unui sistem de experiențe și valori izvorîte din propria istorie. Werner Spiess respingea demersul neo-expresionist pe criteriile unui gust artistic impregnat de cultura franceză. Însă un interesant studiu al lui Wolfgang Max Faust, intitulat „Artă germană, azi, aici" și apărut în ianuarie 1982 în „Kunstforum", analiza neo-expresionismul în lumina experienței de viață germane și a părerilor unor personalități germane despre caracterele propriei culturi. Păreri pro și contra, înregistrate cu loialitate și luciditate, la capătul cărora autorul studiului ajunge la concluzia unei încrederi în această fază, importantă, spune el, nu atît pentru noutatea ei, care nici nu constituie o preocupare esențială a neo-expresioniștilor, cît pentru devoțiunea în slujba unei cauze considerată esențială în lumea actuală: cauza „cercetării propriei subiectivități", cercetare negrevată, liberă să-și asume sau nu un cadru politic, dar conștientă de rostul integrării ei în sistemul de valori al culturii germane.

LEXICON AL „NOULUI FILM GERMAN"

Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten e.V. (Colectivul de lucru al jurnaliştilor de film A.I.) (Asociaţie înregistrată). Face parte din Federaţia Internaţională a Presei Cinematografice (FIPRESCI).

Arbeitsgemeinschaft Kino — Filmtheater (Colectivul de lucru cinema—Teatru de filme) *Arbeitskreis de Filmclubs* (Cercul cluburilor de film) Conduce cinecluburile, mijloceşte acordarea de filme şi pune la dispoziţie material informativ.

Arhive Cu toate eforturile depuse, RFG nu dispune pînă astăzi de o arhivă de filme centrală. Politica culturală depinde deocamdată încă de landuri şi nu s-a ajuns la o centralizare în RFG a acesteia.

puturilor, schiţe de decoruri, scenarii. De asemenea dispune de o bibliotecă de specialitate.

Münchener Stadtmuseum—Abteilung Film (Muzeul orăşenesc din München Secţia pentru film). Adună filmele mute din trecut şi cele prezente ale avangardei. În prezent are arhivate 670 filme.

Kommunales Kino Frankfurt (Cinematograful comunal din Frankfurt) Se dezvoltă ca muzeu de filme. Din 1970 oraşul dispune de cea mai mare colecţie de filme particulară din RFG.

Ausbildung (Formare) Din 1965 există în Berlin Academia germană de film şi televiziune. Din 1966 în München o Şcoală

„Există o economie care nu socoteşte decît rezultatele, dar mai există şi alte economii, care descriu şi procesul care duce la rezultate".

Das Bundesarchiv in Koblenz (Arhiva federală din Koblenz) înfiinţată la 1950, dependentă de Ministerul de Interne, dispune şi de o secţie pentru film. Fondul existent din 1934 a trecut în posesia RDG. Din 1952 se păstrează în arhiva de la Koblenz copiile filmelor premiate, în total pînă acum de 23.500 titluri.

Das deutsche Institut für Filmkunde in Wiesbaden (Institutul german de filmologie din Wiesbaden). Existent din anii 40 din iniţiativă particulară. Dispune din 1962 de o arhivă proprie de filme pentru landul Hessa.

Superioară de televiziune şi film. Academia din Berlin are drept scop să instruiască pe tinerii care doresc să lucreze independent şi pe cont propriu să capete o bază teoretică şi practică pentru o activitate profesională de mai tîrziu. Studenţii capătă cunoştinţele tehnice de bază (camera, sunet, montaj, trucuri, electronică). La Şcoala Superioară din München se pregătesc tinerii pentru profesiuni în domeniul televiziunii şi filmului, adică: redactori, dramaturgi, regizori, programatori şi directori de producţie. În ambele instituţii se pregătesc anual circa 200 pînă la 300 studenţi, Vîrsta 21 ani,

„Istoria filmului pare să arate că ecranizările sunt totdeauna mai sărace decît literatura. Soluţia nu se lasă ghicită numai în rezultate: există două mijloace diferite şi de aceea capacitatea, bogăţia expresiei rezidă în a produce pe tărîmuri diferite. Înainte de toate trebuie căutată rădăcina comună filmului şi cărţilor: această rădăcină este povestirea. Totul are loc în mod epic, dramatic sau într-o formă ce nu acceptă clasificările, după împrejurări. Acesta e *procesul*".

Die Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin (West) (Fundaţia Cinemateca germană din Berlin (Vest). Întemeiată în 1962 prin cumpărarea unor arhive particulare. Din 1971 a preluat toate fondurile de filme existente în Berlin inclusiv materialul documentar în scopul elaborării ştiinţifice a istoriei germane a filmului. Dispune de asemenea de un cinematograf şi de un împrumut de filme. Numărul filmelor înregistrate pînă în prezent este de circa 6000, jumătate din ele sînt filme de scurt metraj. Fundaţia adună şi fotografii, afişe, programe, materiale de reclamă, aparate tehnice din perioada ince-

studii: bacalaureat.

Deutsche Film-und Fernsehakademie Berlin (Academia germană de film şi televiziune Berlin). Director Dr. Heinz Rathsack.. Număr de studenţi 56.

Hochschule für Fernsehen und Film (Şcoala Superioară de televiziune şi film) München. Preşedinte: Prof. Helmut Jedele, Număr de studenţi 100. Durata studiilor: 6 pînă la 7 semestre.

Berlinale—Festivals (Vezi la Festivaluri)

Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung (Colectivul federal de lucru pentru filmul tineretului şi educaţie

publică). Întreținut de Ministerul pentru tineret, familie și sănătate al RFG și stimulează prin inițiative reocuparea tineretului pentru activitate cinematografică. Dispune de circa 800 colective asociate, prin Aachen dînd informații, reviste, congrese și întîlniri internaționale ale tinerilor.
Bundesverband der Fernseh-und Filmregisseure in Deutschland e.V. (Uniunea regizorilor de televiziune și film din Germania A.I.). Angajată în toate problemele de politică a tarifelor regizorilor. Acordă anual, din 1977, premii pentru interpretări. Centrala: München.
Bundesverband Deutscher Film-und AV-Produzenten e.V. (Uniunea germană a producătorilor de filme). Reprezintă interesele pentru filmul scurt în RFG. Wiesbaden.
Export-Union der deutschen Filmindustrie e.V. (Uniunea de export a industriei de filme germană). Organizează săptămîni ale filmului german în străinătate, publică material informativ și reprezintă filmul german la festivaluri internaționale. Sprijinită de Ministerul de externe federal. Centrala la München.

„O economie unidimensională demonstrează: dacă — în numele rezultatelor — se pune stavilă oricărei stricăciuni, utilul rămîne de prisos și succesul e garantat".

„Utilul singur nu este vital".

„*Principiul documentării* aparține începuturilor filmului. El nu înseamnă altceva decît *obiectivitate (Sachlichkeit)*. Se poate spune: «Bun! De data aceasta filmul va fi neobiectiv, de data aceasta vom fi cu toții neobiectivi». Întotdeauna, însă, numai pe fundalul obiectivității. Aceasta e o condiție pentru a fi interesant în a povesti istorii, în a fi veridic, în a fi captivant."

Fernsehen und Film (Televiziune și film) În noembrie 1974 s-a încheiat Convenția Film/Televiziune prin care s-au stabilit relațiile dintre film și televiziune. Parteneri la producțiile colective de filme pentru televiziune sînt pe de o parte firmele producătoare, pe de alta secțiile de reproducere a lor prin televiziune și radio. Firmele producătoare suportă 25 la sută din cheltuielile de poducție, iar televiziunea dispune de 24 luni drept de emisiune. Se înșiră apoi în Lexicon instituțiile aferente convenției: Bayerischer Rundfunk (Radio Bavaria) Hessischer Rundfunk (Radio Hessa), Norddeutscher Rundfunk (Radio nordgerman) Radio Bremen, Saarländischer Rundfunk (Radio Saarland), Sender Freies Berlin (Postul de radio al Berlinului liber), Süddeutscher Rundfunk (Radio sudgerman), Südwestfunk) (Postul radio sudvest), Westdeutscher Rundfunk (Radio vestgerman), Zweites Deutsches Fernsehen (Al doilea post de televiziune german). În timp ce secțiunile de film ale televiziunii poartă grija producerii de filme, redacțiile pntru film poartă răspunderea procurării de filme gata făcute. Cele nouă posturi de emisiune poartă în comun responsabilitatea pentru programul de televiziune al postului I.
Festivaluri Festivalurile actuale nu se mai adresează ca în trecut publicului mare, ci așanumiților „multiplicatori": jurnaliștilor, conducătorilor de instituții de specialitate, producătorilor de filme. Cel mai important considerat în Germania este „Berlinala" cu concursul internațional, cu Forumul filmului tînăr, cu retrospectiva istorică a filmului și cu Tîrgul de filme (Filmmesse). Urmează festivalurile din Oberhausen și Mannheim. Își face loc tot mai mult festivalul „Hamburger Kinotage„ (Zilele de cinematografice aleHamburgului). Din 1977 și „Münchener Filmtreffen" (Întîlnirile de film din München). Berlinala oferă (un juriu internaționa l de nouă persoane) pentru filmele lungi un Urs Berlinez de aur ca mare premiu, un Urs de argint pentru cea mai bună regie, pentru cei mai buni interpreți femeie și bărbat, precum și doi pentru filmele scurte.
Mannheim. Săptămîna internațională a filmului. Intemeiată în 1952. ca „Săptămînă a filmului de cultură și documentar". Ține 6 zile, de luni pînă sîmbătă. Lungimea filmelor și formatul indiferent pentru concurs. Juriu internațional de șapte membri, cinci străini, doi germani pentru premii. Premii se dau numai regizorilor. Marele premiu al orașului pentru un film în premieră: 10.000 Mărci, pentru unul documentar 6000 DM etc.
Oberhausen. Zilele vestgermane ale filmului

scurt. Pune în discuție noile tendințe ale filmului scurt internațional, cu accent pe documentația socială, noile dezvoltări ale filmului de animație și al filmului de scurt metraj, filmele studențești, filmele de debut, debuturile regizorilor și producătorilor de filme cu exemple din țările tinere în cinematografie, filmele urmînd să aibă drept motto „Calea care duce la vecin". Data ținerii zilelor de la Oberhausen este de regulă sfîrșitul lui Aprilie, ele țin 6 zile, iar filmele adausuri și prin încurajarea proiectelor de filme. În primul caz producătorul unui film poate primi suma completă pentru producerea filmului pînă la 500.000 DM, în al doilea un adaus pentru producție de 250.000 DM iar în al treilea pentru încurajarea proiectului de film și în cazuri excepționale pînă la 300.000 DM. Toate sumele se recuperează din prezentarea ulterioară a filmelor realizate.

Das Bundesministerium des Innern (Ministerul federal de interne) dispune de un fond de 6 milioane DM pentru încurajarea culturală a filmului, atît în faza terminată cît și în curs de turnare a filmului. Decernează distincții și premii: Cupa de aur în valoare de 500.000 DM și diferite altele în valori mai mici. Premiile se acordă în fiecare an producătorilor (uneori și regizorilor) de filme ca încurajare pentru continuarea activității în același sens. Pentru proiecte de filme se acordă de asemenea premii însemnate de la 250.000 DM pînă la 10.000 DM pentru scenarii de filme scurte.

Kuratorium junger deutscher Film (Curatoriul filmului tînăr german) întemeiat la 1964 se concentrează la încurajarea proiectelor de filme ale debutanților. Premiile variază între 80.000 și 120.000 DM.

„Acest principiu al documentării — valabil pentru toate filmele — nu e același lucru cu genul filmului documentar. Acest gen își are clasicii săi, își are propria schemă. Schema s-a conturat în anii douăzeci și a devenit, pentru majoritatea filmelor documentare, mai săracă decît principiul documentării."

nu pot depăși lungimea de 35 minute. Primăria localității oferă un singur premiu de încurajare de 5000 DM. Juriul oferă zece astfel de premii de cîte 2000 DM.

Filmbewertungsstelle (Oficiul de evaluare a filmului) (FBW) instituit pe baza unei convenții administrative a landurilor, sub conducerea ministrului de culte al landului Hessa. Acordă pentru filmele cu și fără acțiune calificativele „valoros" și „deosebit de valoros". Valabilitatea predicatului este pentru filmele lungi (peste 1600 m) fără termen, iar pentru filmele scurte (sub 1600 m) de cinci ani.

Filmförderung (Încurajarea filmului) bazată pe o lege din 1967 supusă mai multor modificări, ultima trecută prin parlament în 1978 și publicată în Monitorul Oficial RFG, Oficiul de încurajare cu sediul în Berlin Vest este condus de un consiliu de 33 membri cu un prezidiu din nouă persoane cu doi președinți. În consiliu figurează reprezentanți ai Parlamentului, Consiliului de Stat, Guvernului, tuturor domeniilor de economie cinematografică, jurnaliști, ai bisericilor și ai Radio și Televiziunii. Ia hotărîri în toate problemele de bază ale Oficiului, stabilește regulamentul pentru aplicarea legii și bugetul alcătuit din taxele percepute la fiecare bilet de intrare într-un cinematograf. Încurajarea producerii de filme se face pe trei căi: încurajarea de bază completă, prin

„O înnoire a filmului de ficțiune ori va veni din spiritul documentării, ori nu va veni deloc."

„În viitorul apropiat se vor produce filme pentru cinci piețe principale, cu respectivele lor piețe secundare (cinematograf, televiziune, videocasete, satelit, local)."

Filmtheater (Cinematografe) În RFG și în Berlinul de Vest existau în 1977 în total 3140 cinematografe. Numărul spectatorilor se ridica în 1976 la 590, 6 milioane. Atît numărul cinematografelor cît și al spectatorilor a fost supus din 1959 pînă la datele de mai sus unor oscilații continue. Lexiconul redă pe numele lor cinematografele importante din orașele mai însemnate ale țării.

Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (Autocontrolul voluntar al economiei filmului (FSK), decide asupra dării în exploatare publicitară a filmelor, este un soi de cenzură a filmelor și prevede vîrstele de

liber acces, incepînd de la 6, 12, 16 şi 18 ani.

Institut für Wissenschaftlichen Film (Institutul pentru filmul ştiinţific) este un institut central care se ocupă cu producerea de filme ştiinţifice şi cu distribuirea lor. Se fac în colaborare cu oameni de ştiinţă şi sînt în general filme de cercetări, de învăţămînt universitar şi documentare privitoare la fenomene importante, unicate sau în curs de dispariţie. Arhiva institutului dispune în prezent de 5000 titluri de filme de vînzare şi de împrumut din domenii în care predomină etnologia, medicina, psihologia, ştiinţele tehnice şi de istoria presei.

Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (Institutul pentru film şi imagine în ştiinţă şi învăţămînt), serveşte producerii mijloacelor audiovizuale pentru domeniul educaţional, mai cu seamă pentru învăţămînt.

Inter Nationes e.V. (Intre Naţiuni) Asociaţie patronată de Ministerul de Externe şi încredinţată cu problemele de cultură în străinătate. Dispune de o secţiune pentru film care şi onorifice care în anumite condiţiuni duc la folosirea mijloacelor de încurajare a filmelor viitoare. Cel mai de seamă este „Premiul german pentru film" numit şi „Premiu federal" şi se acordă anual de către ministerul federal de interne. Distincţia cea mai mare este aşanumita „Cupă de aur" la care se adaugă suma de 500.000 DM. S-a acordat din 1962 numai de trei ori. În 1957 Asociaţia ziariştilor de film a acordat prima oară „Premiul criticii de film germane". Un premiu al Asociaţiei criticilor germani acordat anual în Berlin. Academia de arte din Berlin acordă dn 1971 „Premiul de artă al Berlinului". Mai sînt şi alte asemenea premii

Produktion (Producţie). Producţia de film în RFG a scăzut considerabil după război Astfel de la 135 filme în 1955 s-a ajuns la numai 51 în 1977. Este vorba de filmele lungi. Filmele se finanţează actualmente mai ales prin ajutorul dat de Oficiul de încurajare a filmelor de Ministerul federal de interne şi de Curatoriu. Co-Producţiile au scăzut şi ele cu partenerii din străinătate.

Rundfunk-Fernseh-Film-Union (Uniunea pen-

„Un film care caută să satisfacă toate pieţele nu poate interesa nici o piaţă. Un film specific pentru una dintre cele cinci pieţe va interesa aproape totdeauna şi celelalte pieţe."

distribuie în străinătate copii despre filme de format îngust, unele cu text în limbi străine.

Landesbildestellen (Oficiile de imagini ale landurilor) se ocupă cu împrumutarea şcolilor şi cercurilor largi ale tineretului şi adulţilor cu mijloace audiovizuale mai ales filme 16 mm didactice şi pedagogice. Materialele sînt prod use d e Institutul pentru film şi magini în ştiinţă şi învăţămînt.

tru radio, televiziune şi film) se ocupă în general cu apărarea drepturilor sindicale ale muncitorilor din economia filmului.

Syndikat der Filmemacher (Sindicatul realizatorilor de filme) se ocupă cu „protecţia minorităţii" tinerilor regizori şi cu ajutorarea tinerilor artişti în devenire.

Verband Deutscher Nachwuchsfilm (Uniunea pentru filmul german al cadrelor tinere), întemeiată de 30 regizori de filme din RFG

„Tocmai pentru că filmele nu dublează (nu copiază) realitatea, cum credeau fraţii Lumière, trebuie să statornicim ce este adevărat în/pentru film (autenticitatea). Tocmai pentru că filmul este ficţiune, nu are voie să înşele, să amăgească, prin elementele sale. Iată esenţa oricărei atitudini, a oricărei conduite care vrea să supravieţuiască."

Landesfilmdienste (Serviciile de filme ale landurilor) destinate formaţiunii adulţilor, tinerilor şi educaţiei politice prin oferta de mijloace audiovizuale în special film.e

Landeszentralen für politische Bildung (Centrale ale landurilor pentru educaţia politică) se ocupă la nivelul landurilor cu producerea sincronizarea şi împrumutarea de filme speciale de 16 mm şi superfilme de 8 mm în vederea promovării educaţiei politice a cetăţenilor.

Preise (Premii) pentru filme se acordă în general la festivaluri. În Berlin (Vest) se acordă în plus distincţii oficiale şi semioficiale. Se dau şi de către unele instituţii foarte diferite. Există premii în bani în 1978 în vederea apărării intereselor celor care cu proiectele lor de filme nu au şanse de a fi susţinuţi de instituţiile de încurajare

Verleih (Împrumut) Cele mai puternice. firme de împrumuturi în RFG sînt Cinema International Corporation, Twenty-Century-Fox of Germany, United Artists Corporation, Warner Columbia (toate în mîini americane) şi Tobis Filmkunst şi Neue Constantin germane. Ele controlează piaţa de desfacere a filmelor. În ultimul timp lanţul lor s-a redus mult. Firmele SUA dispun totuşi de 80% din traficul de filme distribuite pr împrumut şi de încasări de la reprezentaţii.

Wochenschau (Jurnalul săptămînii) Cu apariţia televiziunii jurnalul acesta şi-a pierdut

„Spectatorii nu au nici o putere, luați *individual*. Spectatorii sunt puternici ca muncitori în acord global."

„La cinematograf, subconștientul vorbește nemijlocit cu ecranul."

funcțiunea de mediu de informare. Cifric: în 1960 mai existau patru Jurnale săptămînale cu 1687 copii livrate la circa 6000 cinematografe. În 1974 mai existau doar trei cu 178 copii date la 600 cinematografe. *Zeitschriften/Informationsdienste* (Reviste/ Ser vicii de informare) Oferta de reviste defilm este încă redusă în RFG. Bisericile mai întrețin cîte una din ele, precum Film-Dienst (catolică) și Film-beobachter (evanghelică) Reviste trecătoare au fost mai multe, s-au menținut revistele Filmkritik înființată în 1957, din 1970 apare revista Fernsehen und Film (Televiziune și film), din 1966 Filmstudio trimestrial. Revistele încă existente mai importante sînt:
Cinema, apare din 1977, revistă lunară în 135.000 exemplare din Hamburg.
F. apare din 1978, de 10 ori pe an, 1000 exemplare, din Ulm.
Filmbeobachter, ediție nouă, apare din 1976 sub titlul Evanghelische Film-Beobachter la
Frauen und Film apare din 1974 trimestrial, la Berlin, tiraj 2500 ex.
Hörfunk-Fernsehen-Film, apare din 1957 lunar la Müchen în 20.000.
Kulleraugen apare din 1977 neregulat la Hildesheim.
Medium revistă de radio, televiziune imagine și sunet, apare din 1971 lunar, tiraj 4000 ex. la Frankfurt.
Stars apare din 1978 trimestrial, tiraj 8000 ex. la Buchenweg.
Vampir revistă de science-fiction în film și literatură, apare din 1971 trimestrial, tirai de 8000 ex, la Nürnberg.
Filmszene înființată în 1978, trimestrială, tiraj 10.000, apare la Duisburg.
Film und Recht (Filmul și dreptul) apare din 1957 lunar, München.
Film und Ton-Magazin apare din 1955 la München, tiraj 25.000 ex.
Film + TV-Kameramann, apare din 1951 lunar la München, tiraj 2000 ex.

„Un bilanț al încrederii e alcătuit din trei secțiuni: suma dezamăgirilor; suma unor experiențe irepetabile; durata încrederii."

„Există cîștiguri în bani și există cîștiguri în încredere. Cele două economii sunt despărțite; nu ar trebui să fie așa."

fiecare 14 zile, 800 exemplare, Frankfurt
Film-Dienst (Serviciul de filme) apare din 1948, în 4000 exemplare *Film-Echo/Filmwoche* (Ecoul filmului/Săptămîna filmului) apare din 1947 prin fuzionarea revistelor Filmwoche și Filmblätter, este organul oficial al Asociației generale a cinematografelor din RFG. Apare de 18 ori pe trimestru în tiraj de 4600 exemplare.
Filmfaust revistă pentru filmul internațional. Întemeiată în 1976 Apare bimensual, tiraj 6000 exemplare. Revistă de critică..
Filmkritik, înființată în 1957. apare lunar, exemplare 5000 la München.
Blickpunkt: Film apare din 1976 de trei ori pe lună, tiraj 1800 ex. la Köln.
Film-Korrespondenz apare din 1954 lunar în tiraj de 450 ex. la Köln.
Filmreport apare din 1965 la fiecare 14 zile tiraj 400, München
Film-Telegramm apare din 1953 de 3 ori pe lună tiraj 400 ex. la Hamburg
Film und Fernsehen in Forschung und Lehre, apare din 1978 anual, tiraj 800. la Berlin.
Der Gildendienst apare din 1953, lunar, tiraj 4500 ex. la München.
Kino-Press, apare din 1977, neregulat, tiraj circa 500 ex. la München.

(Locuțiunile fac parte din volumul *Bestands-Aufnahme: Utopie Film*, îngrijit de Alexander Kluge, și sunt grupate în *Thesen*, Teze, I, II, III și IV.)

Selecție și traducere de HORIA STANCA

► La pagina 250:
(Fișe redactate de FLORIAN POTRA după: *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, Hanser Verlag 1979; *Der Neue Deutsche Film 1960—1980*, Citadel Filmbücher, Goldmann Verlag München 1981; *Herzog-Kluge-Straub*, Hanser Verlag, 1977; *Rainer Werner Fassbinder. Filmemacher*, Spiegel-Buch, Rowohlt 1982.

17 FIȘE BIO-FILMOGRAFICE DE AUTORI

ACHTERNBUSCH, HERBERT

Născut la 23.11.1938, la München. Copilăria și adolescența petrecute la Mietraching în Pădurea Bavareză. Frecventează Academia de Arte Frumoase din Nürnberg. Timp de zece ani activează ca pictor. Își cîștigă existența, printre altele, muncind în construcții. În prezent, cu precădere, scriitor și cineast. Teatru radiofonic: „Absalom" (1971). Scenarist la „Inimă de sticlă" (1976, R: Werner Herzog). Piesă de teatru: „Ella" (1978). Trăiește la Buchendorf, lîngă München. — Filmografie esențială: *Das Andechser Gefühl* (Sentiment de Andechs, 1974, film de debut, în care Achternbusch apare și ca actor, alături de Margarethe von Trotta); *Die Atlantikschwimmer* (Înotătorii din Atlantic, 1975); *Bierkampf* (Lupta pentru bere, 1976/77); *Servus Bayern* (Hai, noroc, Bavaria!, 1977); *Der junge Mönch* (Tînărul călugăr, 1978); *Der Komantsche* (Comancho, 1979), considerat de autorul însuși drept propria capodoperă; cel mai recent, film al său, *Das Gespenst* (Fantoma, 1983), „contribuția mea de Paște", precizează polemic Achternbusch, a stîrnit scandal printre persoanele „cumsecade", determinînd și intervenția ministrului de interne, Friedrich Zimmermann, în problemele de producție ale cinematografului vest-german.

BOHM, HARK

Născut la 18.5.1939 la Hamburg. Copilăria petrecută pe insula Amrum. Bacalaureat. Serviciu militar la marină. Între 1960-66 studii de drept, cu examen de stat. O vreme ajutor al unui comerciant de tablouri într-o Galerie din München, apoi, stagiu de referent într-un birou juridic. După ce părăsește cariera avocațială, colaborează cu Alexander Kluge și Rudolf Thome. Membru fondator și societar al lui „Filmverlag der Autoren" (Editura cinematografică a autorilor). Activ și ca actor. Din 1974 are o firmă de producție proprie (Hamburger Kino Kompanie). Trăiește la München. — Filmografie esențială: debutează în 1971 cu un scurt-metraj, *Wie starb Roland S.?* (Cum a murit Roland S.?), iar, primul său lung metraj e din 1972, *Tschetan der Indianerjunge* (Șeitan, tînărul indian); *Nordsee ist Mordsee* (Marea Nordului e Marea Mortului, 1975); *Moritz, lieber Moritz* (Moritz, dragă Moritz, 1977): *Im Herzen des Hurrican* (În inima uraganului, 1980). Cu *Der Fall Bachmeier. Keine Zeit für Tränen* (Cazul Bachmeier. Nu-i timp pentru

Scenă din *Der Fall Bachmeier* de Hark Bohm

lacrimi, 1984), Bohm „reconstituie" cinematografic cea mai spectaculoasă crimă de după război: aceea făptuită de Marianne Bachmeier, în plin tribunal, ucigîndu-l pe seducătorul fiicei sale; în rolul protagonistei, austriaca Marie Colbin în timp ce într-un alt film, cu aceeași temă (*Annas Mutter*, Mama Annei, în regia lui Burkhard Driest), rolul principal e deținut de Gudrun Landgrebe, vedeta lansată, în 1983, cu *Die flambierte Frau* (Femeia flambată) de Robert van Ackeren.

BRÜCKNER, JUTTA

Născută la 25.6.1941 la Düsseldorf. Studiază științele politice, filozofia și istoria la Berlin, Paris și München. Doctor în științe politice cu teza: „Die deutsche Staatswissenschaft im 18. Jahrhundert" (Știința germană a statului în secolul 18). După 1972 scrie scenarii pentru serialul casei „Bavaria" dedicat problemelor școlii și difuzat de Televiziunea bavareză. Teatru radiofonic: „Bis das Tod Euch scheidet" (Pînă ce moartea vă va despărți, 1977). Co-autoare a scenariului la *Fangschuss* (Lovitura de grație, 1976, R: Volker Schlöndorff) și la *Eine Frau mit Verantwortung* (O femeie cu răspundere, 1977/78, R: Ula Stöckl). Trăiește la München. — Filmografie esențială: debutul e constituit de un „fotofilm", *Tue recht und scheue niemand* (Fă binele și nu te sinchisi de nimeni, 1975); *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen* (O fată cu totul pierdută,

1976); *Hungerjahre* (Ani de foamete, 1980). Ultimele două titluri au fost prezentate la București, în primăvara lui 1983, de autoare însăși. *Laufen lernen* (Învață să fugi, 1980): *Luftwurzeln* (Cu rădăcinile în aer, scurt metraj, 1982) parte dintr-un lung metraj în episoade, realizat de trei regizoare germane și trei regizoare franceze: *Die Erbtöchter/Les héritières* (Moștenitoarele).

FASSBINDER, RAINER WERNER

Născut la 31.V.1946 la Bad Wörishofen, mort la 10.VI.1982, la München, la vîrsta de 36 de ani. Părinții: Liselotte Fassbinder, traducătoare (care va apărea în nenumărate filme ale fiului, sub pseudonimele Lilo Pempeit sau Liselotte Eder), Dr. Hellmuth Fassbinder, medic. Gimnaziul la Augsburg și München. Abandonează studiile înainte de bacalaureat. Cursuri de actorie la școli particulare, conțopist (Konzipist) în arhiva ziarului „Süddeutsche Zeitung", figurant la teatrele Kammerspiele müncheneze. În 1965/6 turnează două scurt metraje și este respins la examenul de admitere în proaspăt înființata Academie Germană de Film și Televiziune din München. În 1967, Fassbinder intră într-o mică trupă müncheneză, „Action-Theater", apare ca actor pe scenă, prelucrează texte și le regizează. În 1968 are loc premiera celei dintîi lucrări dramatice semnate de Fassbinder, „Katzelmacher" (Veneticul) analiză a relațiilor dintre băștinași și muncitorii veniți din alte țări, în special din Turcia. Trupa se autodizolvă în același an, iar Fassbinder, împreună cu alți nouă tineri, printre care Hanna Schygulla, Peer Raben și Kurt Raab, întemeiază „antiteater", pe scena căruia Fassbinder montează pînă în 1971, 20 de piese, dintre care opt ale sale. Turnee la Bremen, Berlin, Nürnberg și Frankfurt. În același timp, scrie radiodrame și apare ca actor în filmele altor regizori. După 1969, însă, filmul e cel care dobîndește preponderență în activitatea sa, mai ales după ce, în octombrie 1969, premiera lui „*Katzelmacher*" înregistrează un succes senzațional. În vrara lui 1970 Fassbinder se căsătorește cu Ingrid Caven, actriță la „antiteater", de care divorțează doi ani mai tîrziu. Pînă în ziua morții, survenită în plină pregătire a unor noi proiecte, Fassbinder a realizat peste 40 de filme și seriale de televiziune, dovedind o productivitate nemaiîntîlnită la nici un coleg din generația sa. — Filmografie completă: I. Scurt metraje: 1. *Der Stadtstreicher* (Vagabondul, 1965; 2. *Das kleine Chaos* (Micul haos, 1966); II. Filme ale altor regizori cu colaborarea lui Fassbinder: a) Fassbinder ca scenarist sau producător: 3. *Fernes Jamaica* (Jamaica îndepărtată, scurt metraj, 1969); 4. *Zartlichkeit der Wölfe* (Tandrețea vulpilor, 1972/73, R: Ulli Lommel; Fassbinder: monteur și actor); 5. *Schatten der Engel* (Umbra îngerului, 1975, R: Daniel Schmid, Fassbinder scenarist și actor); 6. *Spiel der Verlierer* (Jocul pierzătorilor, 1978, R: Christian Hohoff, Fassbinder producător și monteur); b) Fassbinder ca actor (numai roluri principale); 7. *Der Bräutigam, die Komödianten und der Zuhälter* (Mirele, comedianții și proxenetul, 1968, R: Jean-Marie Straub; 8. *Bourbon Street Blues*, producție de grup a Academiei de Artă cinematografică și televiziune din München, sub conducerea lui Douglas Sirk ș.a. 1978); 9. *Baal* (film TV, R: Volker Schlondorff, 1969); 10. *Al Capone im deutschen Wald* (Al Capone în pădurea germană, film TV, R: Franz Peter Wirth, 1969; 11. *Tonys Freunde* (Prietenii lui Tony, film TV, R: Paul Vasil, 1969); 12. *Mathias Knoissl* (film TV, R: Reinhard Hauff (1970/71); 13. *Kamikaze 1989* (R: Wolf Gremm, 1981/82); III. Producții TV: 14. *Rio das Mortes* (1970); 15. *Das Kaffeehaus* (Cafeneaua, după Carlo Goldoni, 1970); 16. *Die Niklashauser Fart* (Răzvrătirea de la Niklashauser, 1970); 17. *Pioniere in Ingolstadt* (Pionieri la Ingolstadt, 1970); 18. *Acht Stunden sind kein Tag* (Opt ore nu fac o zi, serial în cinci episoade, 1972); 19. *Bremer Freiheit* (Libertate la Bremen, 1972); 20. *Welt am Draht* (Lumea pe sîrmă, 1973); 21. *Nora Helmer* (după Ibsen, 1973); 22. *Martha* (după o povestire de Cornell Woolrich, 1973); 23. *Wie ein Vogel auf dem Draht* (Ca o pasăre pe sîrmă, 1974); 24. *Angst vor der Angst* (Frica de frică, 1975); 25. *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (Eu nu vreau, totuși, decît să mă iubiți, 1975/76); 26. *Bolwieser* (1976/77) 27. *Frauen in New York*, 1977); 28. *Berlin Alexanderplatz* (13 episoade și un Epilog, 1979/80); 29. *Theater in trance* (Teatru în

transă, după texte de Antonin Artaud din „Teatrul și cultura", 1981); IV. Filme cinematografice; 30. *Liebe ist kalter als der Tod* (Dragostea e mai rece decît moartea, 1969); 31. *Katzelmacher* (Veneticul, 1969); 32. *Götter der Pest* (Zeii ciumei, 1969); 33. *Warum läuft Herr R. Amok?* De ce aleargă domnul R. Amok?, 1969); 34. *Whity* (1970); 35. *Der amerikanische Soldat* (Soldatul american, 1970); 36. *Warnung vor einer heiligen Nutte* (Prevenire față de o sfîntă tîrfă, 1970); 37.

Der Händler der vier Jahreszeiten (Negustoru de legume și fructe, 1971); 38. *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (Amarele lacrimi ale Petrei von Kant, 1972); 39. *Wildwechsel* (Vînatul, 1972); 40. *Angst essen Seele auf* (Frica mănîncă sufletul, 1973); 41. *Fontane Effi Briest* (Effi Briest, romanul lui Th. Fontane, 1972-74); 42. *Faustrecht der Freiheit* (Puterea pumnului întru libertate, 1974); 43. *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel* (Călătorie în cer a mamei Küster, 1975); 44. *Satansbraten* (Friptura Satanei, 1975-76); 45. *Chinesisches Roulette* (Ruleta chinezească, 1976); 46. *Despair — Eine Reise ins Licht* (Disperare — O călătorie în lumină, 1977); 46. *Deutschland im Herbst* (Germania în toamnă, 1977-78); 47. *Die Ehe der Maria Braun* (Căsnicia Mariei Braun, 1978); 48. *In einem Jahr mit 13 Monden* (Într-un an cu 13 luni pline, 1978); 49. *Die dritte Generation* (A treia generație, 1978-79); 50. *Lili Marleen* (1981); 51. *Lola* (1981); 52. *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (Nostalgia Veronikăi Voss, 1981); 53. *Querelle* (1982). Premii principale: pentru *Katzelmacher*, Premiul criticii de film și „Premiul Academiei pentru artele spectacolului" precum și cinci premii federale (individuale); „Premiul Luchino Visconti" al criticilor de film italieni în 1979 (premiu decernat pînă atunci doar lui Antonioni, lui Bresson și lui Andrzej Wajda); pentru *Nostalgia Veronikăi Voss* obține „Ursul de aur" la Berlinalele din 1982. — La moartea sa, critica vest-germană a vorbit despre Fassbinder ca despre un creator„ de neuitat și de neînlocuit", ca despre un „erou grec intens și eficace" și ca despre „un Balzac al germanilor".

GENÉE, HEIDI

Născută la 22.10.1938 ca Heidi Rente, la Berlin. Părăsește școala înainte de bacalaureat. Între anii 1956 și 1959, formație tehnică într-o organizație producătoare de filme pentru tineret. Pînă în 1961, asistentă de regie la Berlin. Din 1967 monteuză și asistentă de regie la casa „Bavaria" 1968-69: două scurt metraje. Între 1966 și 1975, căsătorită cu producătorul Peter Genée; trei copii. Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Hinter Ihnen dreht einer* (În spatele dumneavoastră turnează cineva, 1967, scurt metraj de debut); *Grete Minde* (lung metraj după povestirea lui Theodor Fontane); *1 + 1 = 3* (*Als Eins und Eins noch Drei war*, Pe cînd unu și cu unu mai făceau trei, 1979).

HERZOG, WERNER

De fapt, Werner Stipetici, născut la 5.IX.1942, la München. Ca și Fassbinder, a crescut fără tată (părinții săi divorțînd repede) într-o casă țărănească din munții Bavariei de Sus. În 1961 își trece examenul de bacalaureat și inițiază studii de istorie, de filologie și teatrologie la München și la Pittsburgh. În 1966 lucrează pe lîngă un post de televiziune din S.U.A. Se ocupă, încă adolescent, de film, ca autodidact. Primul scurt metraj difuzat în public e din 1962, iar un an mai tîrziu, Herzog întemeiază o firmă de producție cinematografică, obținînd în 1964 Premiul Carl Mayer pentru scenariu, la *Semne de viață*, care constituie debutul în lungul metraj, distins cu un „Urs de argint" la Berlinalele din 1968, premiu special de debut. Prin filmele *Fata morgana*, *Și piticii au început de mici*, *Meleagurile tăcerii* și *Aguirre*, prezentate la

Quinzaine des Réalisateurs în cadrul Festivalului de la Cannes în 1973, Herzog se afirmă în Franța. În decembrie 1974 efectuează o călătorie pe jos (ca Badea Cârțan, la Roma) de la München la Paris, un fel de pelerinaj la căpătîiul unei bolnave de excepție: Lotte H. Eisner, critic și istoric al filmului, celebră îndeosebi datorită cărții sale dedicate expresionismului; Herzog a publicat „jurnalul de drum" al acestui itinerar sub titlul *Vom Gehen im Eis. München-Paris* (1978). Trăiește la München-Pasing, e căsătorit și are un fiu (Rudolph Amos Ahmed). — Filmografie esențială: *Herakles* (Hercule, 1962/65, scurt metraj); *Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz* (Apărarea fără pereche a cetății Deutschkreutz, 1966, scurt metraj cu actori); *Lebenszeichen* (Semne de viață, 1967); *Fata Morgana* (1968-70); *Auch Zwerge haben klein angefangen* (Și piticii au început de mici, 1969/70); *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (Meleagurile tăcerii și ale întunericului, 1970/71); *Aguirre, der Zorn Gottes* (Aguirre, mînia lui Dumnezeu, 1972); *Jeder für sich und Gott gegen alle* (Fiecare pentru sine și Dumnezeu împotriva tuturor, 1974); *Herz aus Glas* (Inimă de sticlă, 1976); *Stroszek* (1976/77); *Nosferatu, Phantom der Nacht* (Nosferatu, fantoma nopții, 1978); *Woyzeck* (1979); *Fitzcarraldo* (1982).

KLUGE, ALEXANDER

Născut la 14.2.1932, la Halberstadt, ca fiu al medicului Ernst Kluge și al lui Alice Kluge;

după divorțul părinților, începînd cu 1946, frecventează Charlottenburger Gymnasium din Berlin. Studii de drept, istorie și muzică religioasă la Freiburg, Frankfurt și Marburg, încheiate cu doctoratul în drept (titlul tezei: „Die Universitäts-Selbstverwaltung", Autogestiunea Universitară). Din 1958, Kluge activează ca avocat, dar interesele sale sînt îndreptate spre film și literatură. Absolvă un curs liber pe lîngă CCC-Film și îl asistă pe Fritz Lang la turnarea *Monumentului Indian*. În 1960 realizează, în colaborare cu Peter Schamoni, un prim scurt metraj, care, în 1961 obține unul din cele șase premii principale la Oberhausen. Aici, la Oberhausen, Kluge se numără printre inițiatorii Manifestului care proclamă moartea vechiului film și nașterea celui nou. În 1963, Kluge întemeiază o casă de producție proprie, Kairos-Film. Primul său lung metraj, *Abschied von Gestern*, e prezentat la Bienala din Veneția, în septembrie 1966, și obține un premiu special; tot acolo, în 1968, un alt lung metraj al lui Kluge, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* e distins cu „Leul de Aur" (Marele Premiu). Pentru volumul de povestiri *Lebensläufe* (Biografii) este distins cu Premiul de artă al Berlinului „Tînăra generație". Kluge este membru al centrului PEN-Club din R.F. Germania. Din 1962, Kluge conduce Institutul de Formare Cinematografică din Ulm, iar din 1973 este profesor onorific la Universitatea Johann Wolfgang Goethe din Frankfurt pe Main. În calitate de promotor al Curatoriumului „Tînărul Film German" și ca reprezentant al Asociației noilor producători, Kluge este considerat drept inițiatorul, hotărît și hotărîtor, al unei dezvoltări calitative a cinematografului vest-german. Alexander Kluge are o soră: Alexandra Kluge, născută în 1937, medic în Frankfurt; în mai multe dintre filmele lui Kluge ea a figurat ca protagonistă. — Filmografie esențială: *Brutalität in Stein/Die Ewigkeit von gestern* (Brutalitate în piatră/Veșnicia de ieri, 1960, scurt metraj de debut); *Abschied von gestern* (Bun rămas zilei de ieri, 1965/66); *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (Artiștii sub cupola circului: perplecși! , 1967); *Gelegengeiisarbeit einer Sklavin* (Oferte de muncă pentru o sclavă, 1973); *Der starke Ferdinand* (Ferdinand cel tare, 1975); *Deutschland im Herbst* (Germania în toamnă, 1978); *Die Patriotin* (Patrioata, 1979); *Die Macht der Gefühle* (Puterea sentimenteor, 1982).

REITZ, EDGAR

Născut la 1.11.1932, la Morbach (Hunrück). Studii de literatură, teatrologie și ziaristică. Concomitent: cursuri de actorie și încercări literare. În 1953 fondează un studio de teatru. Asistent producător, redactor, cameraman și monteur pe lîngă diferite firme producătoare. Producție de filme de scurt metraj

și filme industriale, începînd din 1957. Semnatar al „Manifestului de la Oberhausen". Co-director al Institutului de Formare Cinematografică din Ulm, din 1963, predă, acolo, operatoria de imagine. Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Schicksal einer Oper* (Soarta unei opere, scurt metraj, 1957, debut): *Mahlzeiten* (Prînzuri, 1966, debut în lungul metraj); *Cardillac* (după o povestire de E.T.A. Hoffmann, 1968/69); *Die Reise nach Wien* (Călătorie la Viena, 1973); *Stunde Null* (Ora Zero, 1976); *Deutschland im Herbst* (Germania în toamnă, 1978); *Der Schneider von Ulm* (Croitorul din Ulm, 1978).

SANDERS-BRAHMS, HELMA

Născută la 20.11.1940 la Emden (Ostfriesland). Copilărie și adolescență la Osnabrück și Emden. Bacalaureată. Frecvență timp de trei semestre la o școală de actorie din Hanovra. Între 1962 și 1965 studiază germanistica și limba engleză. Diferite îndeletniciri și ocupații. În 1965 trece examenul de profesoară, activînd ca atare timp de un an. Din 1965, crainică televizuală la WDF (Westdeutsches Fernsehen). „Audiență" la Corbucci și Pasolini. În 1977 obține Premiul federal pentru scenariul la *Heinrich*, film care e distins și cu „Cupa de aur". Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt* (Angelika Urban, vînzătoare, logodită, 1969, scurt metraj de debut); *Gewalt* (Violență, film TV, 1970); *Die letzten Tage von Gomorrha* (Ultimele zile ale Gomorei, film TV, 1973); *Shirins Hochzeit* (Nunta lui Shirin, 1975); *Heinrich* (după scrisori și documente ale lui Heinrich von Kleist, 1976); *Deutschland bleiche Mutter* (Germania, mamă palidă, 1980).

SCHLÖNDORFF, VOLKER

Născut la 31.3.1939 la Wiesbaden. Tatăl: medic. Studii elementare și secundare în diferite internate. Bacalaureat la Paris. Tot acolo, studii de economie rurală și examen de stat. Timp de un an frecventează Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC). Asistență de regie la Louis Malle, Jean-Pierre Melville, Alain Resnais. Asigură regia unor opere: „Katia Kabanova", „Wir erreichen den Fluss" (Am ajuns la rîu). Premii federale, în 1966, pentru scenariul și regia la *Der junge Törless*; în 1971 — pentru regia la *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*; în 1977 — pentru regia la *Fangschuss*. Premiul Oscar, în 1980, pentru cel mai bun film străin, *Die Blechtrommel*, care, în 1979, obținuse, ex-aequo, „Palme d'or la Cannes. Căsătorit cu actrița, scenarista și regizoarea Margarethe von Trotta. Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Wenn kümmert's ...* (Cui îi pasă ..., 1960, scurt metraj, nedifuzat); *Der junge Törless* (Tînărul Törless, 1965/66, debut în lung metraj, după povestirea lui Robert Musil); *Michael Kohlhaas — Der Rebel* (Michael Kohlhass, răzvrătitul, 1968/69, după nuvela lui Heinrich von Kleist); *Baal* (film TV, 1969, după piesa lui B. Brecht); *Der plotzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (Neașteptata îmbogățire a nevoiașilor din Kombach, 1970); *Die Moral der Ruth Halbfass* (Morala lui Ruth Halbfass, 1971); *Strohfeuer* (Foc de paie, 1972); *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (Onoarea pierdută a Katharinei Blum, 1975, după povestirea lui Heinrich Boll); *Der Fangschuss* (Lovitura de grație, 1976, după romanul lui Marguerite Yourcenar); *Deutschland im Herbst* (Germania în toamnă, 1978); *Die Blechtrommel* (Toba de tinichea, 1978/79, după romanul lui Günter Grass); *Eine Liebe von Swann* (O iubire a lui Swann, 1983, după Marcel Proust).

SCHROETER, WERNER

Născut la 7.4.1945 la Georgenthal (Thüringen). Copilărie și adolescență la Bielefeld. Bacalaureat. Trei semestre de studii de psihologie. Ocazionale activități gazetărești. Primele filme, pe 8 mm, în 1967/68. Participare la Festivalul Filmului Experimental de la Knokke în 1968. Regie de teatru la „Emilia Galotti", „Salomeea", „Lucrezia Borgia", „Domnișoara Iulia", „Kätchen von Heilbronn", „Miss Sarah Simpson". Fără domiciliu stabil. — Filmografie esențială: *Zwei Katzen* (Două pisici, 1967, pe 8 mm, lungime necunoscută, copie pierdută); *Argila* (scurt metraj pe 16 mm); *Eika Katappa* (lung metraj, 1969); *Macbeth* (1971, după motive de Shakespeare și Verdi); *Der Tot der Maria Malibran* (Moartea Mariei Malibran, 1971); *Regno*

di Napoli/Neapolitanische Geschwister (Regatul Neapolului/Surorile napoletane, 1978); *Palermo oder Wolfsburg* (Palermo sau Wolfsburg, 1980).

STRAUB, JEAN-MARIE

Născut la 8 ianuarie 1933 la Metz. Autobiografie: „Născut 'under Capricorn' (precum bătrîna doamnă din *Nicht versöhnt*) într-o duminică după Bobotează, în orașul natal al lui Paul Verlaine ('Et si j'avais cent fils, ils auraient cent chevaux/Pour vite déserter le Sergent et l'Armée') și botezat după numele unuia dintre primii obiectori de conștiință (Jean-Marie Vianney, preot din Ars), în anul în care Hitler a venit la putere ... Pînă în 1940 am auzit vorbindu-se, am învățat și am vorbit eu însumi numai franțuzește — acasă și afară. Și, dintr-o dată, a trebuit să aud vorbindu-se și să învăț la școală numai nemțește (pretutindeni fiind interzis orice cuvînt în limba franceză) ...

După eliberare, elev, pînă la micul bacalaureat, la Colegiul iezuiților « Saint-Clément » (unde am învățat că neascultarea nu e doar o virtute poetică), și pe urmă, un an la liceul de stat, și bacalaureatul. Manifestație împotriva jalnicelor programe de la cinematograful de artă din Metz: primul contact cu poliția franceză. Din 1950 pînă în 1955, conducerea unui cineclub din Metz și, în același timp, student la universitățile din Strassbourg și din Nancy. Noiembrie 1954: sosirea la Paris, cu proiectul unei crepusculare biografii cinematografice: *Chronik der Anna Magdalena Bach*; revoluția algeriană; întîlnirea cu soția mea (Danièle Huillet) ... Am asistat, cîte un pic, la turnarea filmelor *Le Tour de Nesle* al lui Abel Gance, *French-Cancan*, al lui Renoir (ca și la *Elena et les hommes*), *Le Coup du Berger* al lui Rivette, *Un condamné à mort s'est échappé* al lui Bresson, *Une vie* al lui Astruc. Din **1958, în** Germania. Din 1969 în Italia, la Roma. J.M.S.". De precizat că în 1958 s-a autoexilat în R.F. Germania pentru a evita serviciul militar și participarea la războiul colonialist din Algeria. — Filmografie esențială: *Machorka-Muff* (Mucegai de mahorcă, scurt metraj de debut, 1962); *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (Neîmpăcați sau unde domnește forța, numai forța e de folos, lung metraj, 1964/65, după un roman de Heinrich Böll, „Billard um halbzehn", Biliard la nouă și jumătate); *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Cronică a Annei Magdalena Bach, 1967; *Othon* (1969, după Pierre Corneille); *Geschichtsunterricht* (Lecția de istorie, 1972, după fragmentul de roman „*Die* Geschäfte des Herr Julius Cesar". Afacerile domnului Iuliu Cezar, de Bert Brecht); *Moses und Aron* (Moise și Aron, opera lui Arnold Schönberg, 1974); *Von der Wolke zum Widerstand* (De la nori la răscoală, regie în colaborare cu Danièle Huillet, 1978).

SYBERBERG, HANS-JÜRGEN

Născut la 8.12.1935 la Nossendorf (Vorpommern). Primele filmări, cu un aparat de 8 mm, în 1952/53. Din 1956 pînă în 1962, studii de filologie germanică și de istoria artelor. Doctorat (cu o dizertație asupra lui Friedrich Dürrenmatt). În 1962, asistent de regie la Münchener Kammerspielen. Din 1963, colaborator extern al Radioteleviziunii bavareze (reportaje, portrete, contribuții culturale). Din 1965, filme documentare, apoi lung metraje de ficțiune. Premii federale în 1966, 1970, 1972 și 1973. Societate de producție cinematografică proprie (TMS Film), din 1967. Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Fünfter Akt, Siebte Szene. Fritz Kortner probt Kabale unde Liebe* (Actul V, scena 7. Fritz Kortner repetă „Intrigă și iubire", documentar de lung metraj, 1965); *Fritz Kortner spricht Monologe für eine Schallplatte* (Fritz Kortner rostește monologuri pentru o înregistrare pe disc, 1966, documentar de mediu metraj); *Scarabea — Wieviel Erde braucht der Mensch?* (Scarabeea — De cîte pămînturi are nevoie omul?, după nuvela lui Lev Tolstoi, 1968, lung metraj de ficțiune); *Ludwig — Requiem*

fur einen jungfräulichen König (Ludwig de Bavaria, Recviem pentru un rege-feciorelnic, 1972); *Hitler, Ein Film aus Deutschland* (Hitler. Un film din Germania, 1976/77, lung metraj de 407'); *Parsifal* (după Richard Wagner, 1982).

VON TROTTA, MARGARETHE

Născută la 21.2.1942 la Berlin. Fiică a pictorului Alfred Roloff. Bacalaureată. Studii de filologie germanică și romanică la München

și Paris. Școală de actorie la München. Actriță la teatrele din Dinkelsbühl, Stuttgart și Frankfurt. După 1968, cu precădere, actorie în filme și pelicule TV, iar din 1970 și scenaristă. În 1976 apare prelucrarea teatrală a romanului „Onoarea pierdută a Katharinei Blum" după romanul lui Heinrich Böll. În 1978 — Premiu federal pentru *Das zweite Erwachen der Christa Klages*. Trăiește la München, unde e căsătorită cu Volker Schlöndorff. — Filmografie esențială (ca regizare): *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* Onoarea pierdută a Katharinei Blum, co-regizoare, coscenaristă, 1975, după povestirea lui H. Böll); *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (A doua deșteptare a Christei Klages, 1977); *Schwestern oder Die Balance des Glücks* (Surori sau cîntarul fericiirii, 1979); *Die bleierne Zeit* (Ani de plumb, 1981); *Heller Wahn* (Nebunie lucidă, 1983).

WENDERS, WIM

Născut la 14.8.1945 la Düsseldorf. Patru semestre de studii de medicină și filozofie. Între 1967-1970, studii la Academia de Televiziune și Film din Müchen (Secția III: Film). În aceeași perioadă, colaborări la „Filmkritik", la „Süddeutsche Zeitung" și la revista „Twen". Membru fondator al lui „Filmverlag der Autoren". Societate producătoare proprie (Wim Wenders Filmproduktion). Premii federale pentru *Falsche Bewegung*, în 1975, și pentru *Der amerikanische Freund*, în 1978. Pentru filmul *Der Stand der Dinge*, Marele Premiu („Leul de aur") al Festivalului de la Veneia (1982). Palme d' or la Cannes (1984) pentru *Paris, Texas*. — Filmografie esențială: *Schauplätze* (Locuri în stal, scurt metrj a debut, 1967); *Alabama — 2000 Light Years* (Alabama — 2000 de ani lumină, 1968/69, scurt metraj); *Summer in the City* (Vara în oraș, 1969/70, lung metraj); *Die Angst der Tormanns beim Elfmeter* (Frica portarului la lovitura de la unsprezece metri, după romanul lui Petre Handke, 1971); *Alice in den Städten* (Alice în orașe, 1973); *Falsche Bewegung* (Mișcare falsă, după motive din „*Wilhelm Meister*" de Goethe, 1974); *Im Lauf der Zeit* (În fuga timpului, 1975/76); *Der amerikanische Freund* (Prietenul american, după romanul „Ripley's Game" de Patricia Highsmith, 1976/77); *Hammett* (biografie a scriitorului Dashiell Hammett, produsă în S.U.A. de Francis Coppola, 1979); *Der Stand der Dinge* (Starea lucrurilor, 1982); *Paris, Texas (1984)*.

ZIEWER, CHRISTIAN

Născut la 1.4.1941 la Danzig. Copilărie și adolescență la Berlin. Gimnaziu clasic. Trei ani de studii în domeniul electronicii, iar după aceea, studii de istorie socială și filozofie. Asistent de regie la diferite teatre. Director de imagine în producția de filme. Stagiu de practică la societatea „Bavaria". Între 1966 și 1968, studii la Academia Germană a Filmului și Televiziunii din Berlin, pînă la exmatriculare. Experiență de muncă în uzină și sindicală. Trăiește în Berlinul occidental. — Filmografie esențială: *Karl Moll, Jahrgang 30'* (Karl Moll, promoția 30' scurt metraj de debut, 1967); *Liebe Mutter, mir geht es gut* (Dragă mamă, mie-mi merge bine, lung metraj, 1971-72); *Schneeglöckchen blühn im September* (Ghioceii înfloresc în septembrie, 1974).

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

CORECTURA
LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat sub comanda
nr. 1146 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL. 50.64.35.
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL. 50.74.96.
BUCUREȘTI

Lei 51

43804